
polissema

REVISTA DE LETRAS DO ISCAP 2011 N.º 11

Polissema

Revista de Letras
do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

2011 / N^o11

Comissão Científica:

Dalila Lopes e Luísa Benvinda Álvares

Referees Internos:

Alexandra Albuquerque	Manuela Veloso	Suzana Cunha
Anabela Sarmento	Alberto Couto	Graça Chorão
Clara Sarmento	Cristina Silva	Célia Sousa
Dalila Silva Lopes	Eduarda Mota	

Referees Externos:

João de Mancelos (UCP - Viseu)

Responsável pela Polissema on-line:

Ana Paula Afonso

Secretariado e Edição:

Ana Hilma Almeida
Sílvia Freitas

Direcção e Edição:

Polissema
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
Rua Jaime Lopes Amorim
4465 – 111 S. Mamede de Infesta
Tel: 22 905 00 82
Fax: 22 902 58 99
Correio electrónico: polissema@iscap.ipp.pt
Website: www.iscap.ipp.pt/~www_poli

Periodicidade: Anual (Novembro)

Solicita e responderá a permuta com outras publicações.

Depósito legal n^o 166030/01

ISSN: 1645-1937

Tiragem: 300 ex.

Composição e paginação: Polissema

Execução: Sersilito Empresa Gráfica, Lda.

Design gráfico da Capa: Steven Sarson

ÍNDICE

ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO EM <i>SITES</i> DAS REGIÕES DE TURISMO DE PORTUGAL: ESTUDO BASEADO EM <i>CORPUS</i>	7
Adonay Custódia dos Santos Moreira Portugal	
FAZER UMA HISTÓRIA DA PRÓPRIA VIDA. NARRATIVA PESSOAL E MEMÓRIA COMUNICATIVA EM PAUL SCHATZ IM UHRENKASTEN, DE JAN KONEFFKE	37
Anabela Valente Simões Portugal	
INTÉRPRETE OU MEDIADOR? DA COLONIZAÇÃO À GLOBALIZAÇÃO	71
Isabel Tulekian Lopes Portugal	
“SHALL I COMPARE THEE TO AN OLD MAN?” A VELHICE EM WILLIAM SHAKESPEARE E EUGÉNIO DE ANDRADE	91
João de Mancelos Portugal	
APPROCHE AUTOFICTIONNELLE DE L’HOMOSEXUALITE DANS L’ŒUVRE ROMANESQUE DE CONRAD DETREZ. ALLUSION, LATENCE ET CHASTETE	119
José Domingues de Almeida Portugal	
OVERPRODUCTION OF THE ENGLISH DEFINITE ARTICLE BY PORTUGUESE LEARNERS: A CROSS-SECTIONAL STUDY	131
José Pedro Ruiz Portugal	
LOCALIZAÇÃO DE ONTOLOGIAS – ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA ABORDAGEM	151
Manuel Moreira da Silva Portugal	
A TEORIA DOS DETALHES LUMINOSOS DE EZRA POUND E A TEORIA DAS CORES E VIBRAÇÃO DE WASSILY KANDINSKY: NOVAS POSSIBILIDADES EXEGÉTICAS E TRADUTIVAS	189
Manuela Veloso Portugal	

WUTHERING HEIGHTS ON THE SCREEN: EXPLORING THE RELATIONS BETWEEN FILM ADAPTATION AND SUBTITLING	
Paula Ramalho Almeida	
Sara Cerqueira Pascoal	215
Suzana Noronha Cunha	
Portugal	
TRADUÇÕES	245
TRADUÇÃO DO CONTO DE PETER HANDKE “DAS UMFALLEN DER KEGEL VON EINER BÄUERLICHEN KEGELBAHN”	
Andreia Colaço	
Eliana Pereira	248
Fernanda Pinto	
Dalila Lopes	
“O PROBLEMA SÃO VOCÊS, NÃO NÓS.” DE BARBARA B.	
José Santos	259
Portugal	
RUDOLFO WALSH, NOTA DE RODAPÉ (1967)	
Laura Tallone	267
Portugal	
“ÍTACA” DE KONSTANTINOS KAVAFIS	
Maria Helena Guimarães	287
Portugal	
“O GORDO E O MAGRO” DE ANTON TCHEKHOV	
Marina Khabenskaya	297
Portugal	
RECENSÕES	301
BERLIM ALEXANDERPLATZ DE ALFRED DÖBLIN	
Micaela da Silva Marques Moura	303
Portugal	
NORMAS DE APRESENTAÇÃO	305
GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS	307

EDITORIAL

Apresentamos o 11º volume da revista POLISSEMA – Revista de Letras do ISCAP. Fiel aos seus propósitos iniciais, a POLISSEMA continua a ser um espaço de expressão e de partilha de reflexões – um espaço cada vez mais amplo, mais aberto e mais visível.

Assim, neste ano em que o ISCAP comemora o seu 125º aniversário, e ao lado de textos que não podem deixar de reflectir explicitamente sobre a linguagem, a literatura, a estética, encontramos artigos que exprimem directamente algumas das actuais valências da instituição na área das línguas e das culturas: a tradução em sites turísticos, a localização, a interpretação e a mediação cultural, a legendagem. Por fim, e como é já hábito, publicamos também, em número e dimensão crescentes, textos traduzidos por docentes e estudantes do ISCAP. Esperamos, portanto, proporcionar boas leituras e boas descobertas.

Saudações polissémicas da Comissão Científica da POLISSEMA.

*Dalila Silva Lopes
Luísa Beninda Álvares*

AGRADECIMENTOS

Agradecemos o apoio da Presidência do ISCAP, da Presidência do IPP, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e do Santander Totta.

ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO EM *SITES* DAS REGIÕES DE TURISMO DE PORTUGAL: ESTUDO BASEADO EM *CORPUS*

Adonay Custódia dos Santos Moreira
Instituto Politécnico de Leiria
Portugal
adonay@ipleiria.pt

Resumo:

Em Portugal, o turismo é uma actividade económica que gera ganhos significativos e a promoção turística do país no mercado externo assenta cada vez mais na criação de *sites* multilingues.

Este artigo examina um corpus constituído por textos provenientes de *sites* de Regiões de Turismo de Portugal, em português, e as respectivas traduções para inglês, com o objectivo de demonstrar o modo como os tradutores adicionam informação inexistente no texto original. Através da análise desta característica específica dos *sites* oficiais traduzidos para promover o destino “Portugal” no mercado externo pretende salientar-se a importância que as estratégias de tradução assumem no marketing do destino turístico, uma vez que a informação adicionada cria uma determinada imagem de uma região.

Em termos teóricos e metodológicos, este artigo enquadra-se no âmbito da Linguística de Corpus.

Abstract:

In Portugal, tourism is an economic activity that generates significant income and its marketing beyond the national market increasingly relies on the creation of multilingual websites.

This paper examines a corpus of texts in Portuguese and their translations into English, all of which sourced at the websites of Portuguese Tourism Regions, so as to show how translators add information which doesn't exist in the original text. Thus, by examining this specific feature of translated official websites promoting Portugal abroad, one intends to highlight the importance of translation strategies in marketing tourist destinations. The added information can help to build a particular image of a region.

The theoretical and methodological support is provided by Corpus Linguistics.

Palavras-chave: Linguística de *corpus*; *corpus* paralelo; *sites* de turismo; *marketing* turístico.

Key words: Corpus linguistics; parallel corpus; tourism websites; tourism marketing.

1. Introdução

Segundo a Organização Mundial de Turismo, o turismo é uma das indústrias mundiais com maior crescimento e o seu volume de negócios equivale ou ultrapassa mesmo o das exportações de petróleo, produtos alimentares ou automóveis. Representa um papel importante nas actividades económicas mundiais, apesar da crise económica dos últimos anos. Ainda de acordo com a Organização Mundial de Turismo, prevê-se para a indústria global do turismo uma taxa de crescimento de 4.1% até 2020.

Em Portugal, o turismo é também uma actividade económica que produz ganhos significativos. A sua regulação sofreu recentemente alterações importantes, fruto das reformas das instituições públicas empreendidas pelo governo. Nesse

sentido, o “Turismo de Portugal” tornou-se a instituição pública responsável pelo sector do turismo, cabendo-lhe a responsabilidade de promover o turismo nacional, de acordo com as orientações do “Plano Estratégico Nacional do Turismo” (PENT). De acordo com este plano, publicado em 2007, da responsabilidade do Ministério da Economia e da Inovação, o turismo é um dos principais sectores da economia portuguesa cuja importância económica tem vindo a aumentar. Em 2004 foi responsável por 11% do Produto Interno Bruto (PIB) e em 2015 prevê-se que o turismo seja responsável por 15% do PIB e 15% do emprego nacional (Ministério da Economia e da Inovação 2007: 5-6). O plano do governo é o de aumentar anualmente o número de turistas em 5%, atingindo os 20 milhões de turistas em 2015, e o volume de receitas em 9%, ou seja, mais do dobro do volume actual de receitas (Ministério da Economia e da Inovação 2007: 5-6).

Importa mencionar que este plano se divide em 11 projectos e que um deles visa a implementação de uma abordagem inovadora em termos de promoção do destino “Portugal”. A promoção implica necessariamente comunicação, isto é, a transmissão de informação a potenciais compradores, de forma a convencê-los a comprar ou consumir produtos ou serviços (*cf.*: Serra 2002)¹. Tal como Kotler *et al.* (2004: 18) referem, os destinos turísticos são produtos que necessitam de ser encarados e promovidos como quaisquer outros produtos. Neste plano estratégico, confere-se particular importância ao canal Internet como principal veículo de promoção do destino “Portugal”.

Deste modo, assiste-se ao reforço deste meio de comunicação, nomeadamente através da criação de *sites* multilingues. Esta é, aliás, uma estratégia que acompanha o rápido crescimento da Internet, enquanto meio publicitário e de divulgação, nos últimos anos. A Internet é, cada vez mais, usada como forma de vender um lugar, uma vez que o consumidor a pode utilizar para encontrar informação sobre um destino, planear as férias e inclusive fazer reservas. O acesso

¹ Para uma descrição detalhada dos principais instrumentos e técnicas de comunicação usadas no turismo, consultar Serra (2002).

cada vez mais generalizado a este meio de comunicação aumenta a necessidade de investigação no campo linguístico, nomeadamente no que diz respeito às características dos *sites* traduzidos, que podem afectar o modo como os turistas percebem um lugar, uma região ou até mesmo um país.

Este artigo examina um *corpus* constituído por textos provenientes de *sites* de Regiões de Turismo de Portugal, em português e as respectivas traduções para inglês, com o objectivo de demonstrar o modo como os tradutores adicionam informação que o texto original não contém. Ou seja, com a análise desta característica específica dos *sites* oficiais traduzidos para promover o destino “Portugal” no mercado externo pretende contribuir-se para o incremento do estudo das traduções de textos turísticos de carácter promocional. Este estudo salienta, ainda, a importância que as opções dos tradutores assumem no *marketing* do destino turístico, uma vez que a informação que é adicionada, nomeadamente linguagem mais persuasiva, cria uma determinada imagem de uma região.

2. Metodologia

Este estudo insere-se no âmbito dos estudos linguísticos com base empírica, ou seja, baseados no uso real da língua e na sua observação, uma vez que se pode observar a palavra ou expressão no seu contexto a par dos respectivos equivalentes nos textos traduzidos. Os mais recentes avanços nas tecnologias computacionais permitem o armazenamento de grandes colecções de textos e a sua análise com ferramentas de *software* cada vez mais versáteis. Por outro lado, os *corpora* fornecem dados empíricos que permitem testar modelos linguísticos e computacionais. Nos últimos anos, tem-se assistido ao incremento de pesquisa relacionada com a compilação de textos e respectivas traduções, bem como ao desenvolvimento de técnicas para o processamento dessas bases de dados bilingues. O presente estudo constitui um exemplo de tal pesquisa, uma vez que parte de um *corpus* para a análise linguística. Deste modo, a metodologia adoptada é a da Linguística de *Corpus*.

A Linguística de *Corpus* tem tido um rápido crescimento, graças à disponibilização crescente de *corpora* em diversas línguas. Segundo McEnery e Wilson (2004: 25), este *boom*, que surgiu nos anos 80, tem conseguido manter-se devido, sobretudo, à facilidade de acesso aos *corpora*, bem como à crescente consciência da importância de dados quantitativos na investigação linguística. Ainda segundo McEnery e Wilson (2004: 70), os *corpora* paralelos, especialmente os *corpora* paralelos alinhados, têm vindo a revelar-se particularmente importantes em áreas como a tradução automática, o ensino da língua e a linguística contrastiva.

Quando falamos de *corpora* paralelos, estamos a referir-nos a um conjunto de textos originais numa língua e respectivas traduções, numa ou mais línguas. Os *corpora* paralelos bilingues são igualmente conhecidos por bi-textos e Barlow (*cf.*: Barlow 2000: 114) também se refere ao *corpus* paralelo como um dicionário bilingue contextualizado, uma definição que faz todo o sentido, atendendo a que os *corpora* não só permitem a aprendizagem de vocabulário, como também fornecem o contexto real em que surge esse vocabulário (ou seja, tornam possível a aquisição de informação contextual específica).

Tal como Véronis refere (2002: 2), ao longo da História têm sido escritos textos paralelos de diversos tipos (textos sagrados, literários, tratados, contratos, etc.); contudo, só em finais dos anos 80, começaram a ser compilados de forma sistemática, com vista a uso futuro. As vantagens que residem na sua utilização são bastante diversas, consoante a área em que se apliquem. No âmbito do ensino da língua, podem funcionar como uma estratégia de aprendizagem utilizada pelos alunos²; nos estudos de tradução, como a base de estudos comparativos, e no âmbito do processamento da linguagem natural são usados na extracção automática de bases de dados bilingues, na tradução automática e na lexicografia bilingue baseada em *corpus*³.

² Frankenberg-Garcia (2004) exemplifica as vantagens dos *corpora* paralelos na aprendizagem de uma língua estrangeira.

³ Guinovart (2005) expõe com mais pormenor algumas das aplicações dos *corpora* paralelos.

O *corpus* paralelo usado neste estudo consiste em textos em português e respectivas traduções para inglês, recolhidos em 10 *sites* das Regiões de Turismo de Portugal. As Regiões de Turismo são instituições públicas responsáveis pela promoção da actividade turística nacional, que têm como objectivo contribuir para o desenvolvimento da herança histórica, cultural e natural de uma determinada região⁴.

O presente estudo teve início com a compilação deste *corpus*, denominado *Turigal*, que contém neste momento 1.285.764 palavras e faz parte do *CorpusLinguístico da Universidade de Vigo* (cujo acrónimo é CLUVI), Espanha⁵. O Corpus CLUVI é um *corpus* textual aberto, focado na língua galega contemporânea, oral e escrita, que contém *corpora* paralelos em quatro registos especializados: o jurídico-administrativo, o jornalístico, o informático e o literário. Embora o seu objectivo principal seja o de servir de repositório da língua galega, este *corpus* tem vindo a ser ampliado de modo a aceitar outras combinações linguísticas, tais como inglês-português, inglês-espanhol e português-espanhol⁶. Todos os textos paralelos alinhados, incluindo o *Turigal*, foram armazenados em formato *TMX* e três estratégias de tradução – adição, omissão e reordenamento – foram codificadas.

⁴ As Regiões de Turismo, segundo Kotler *et al.* (2004: 482), são sobretudo responsáveis pela criação e desenvolvimento de produtos de destino, bem como pela sua promoção nos mercados mais adequados. Para uma análise detalhada das funções das Regiões de Turismo, consultar Kotler *et al.* (2004: 482-483).

⁵ Neste momento, o *Turigal* contém textos provenientes de brochuras e de páginas *web* das Regiões de Turismo de Portugal.

⁶ Para obter uma descrição detalhada da composição e dos objectivos do CorpusCLUVI, consultar Guinovart e Sacau Fontenla (2004). O CLUVI é de acesso gratuito no *site* <http://sli.uvigo.es/CLUVI/> e pode ser usado como um auxiliar de tradução ou como ferramenta de ensino e investigação, pois permite o estudo da equivalência bilíngue em textos reais.

3. *Corpus Turigal*

O *corpus* paralelo em que se baseia esta investigação – denominado *Turigal* – consiste nas páginas *web* de 10 *sites* de Regiões de Turismo portuguesas, e respectivas páginas *web* em inglês, gravadas como texto simples. Esta tarefa, aparentemente simples, não esteve isenta de dificuldades: muitos *sites* estavam no formato de imagem, pelo que se tornou necessário converter cada uma das páginas em *Pdf*, com a ajuda do programa *Acrobat Writer Professional*. Seguiu-se a conversão para o formato *Word*, corrigindo-se os inevitáveis erros resultantes da conversão e, finalmente, gravaram-se os textos em formato de texto simples. Para além disso, encontraram-se inúmeras páginas *web* não traduzidas ou então apenas na versão inglesa. De igual modo, muitos *sites* recentemente implementados eram de acesso bastante lento, podendo apenas aceder-se a uma página de cada vez e não a várias em simultâneo.

De seguida, os textos foram alinhados com recurso ao programa *TRANS Suite 2000 Align* (Cypresoft 2000), uma ferramenta que permite alinhar textos paralelos. Cada texto possui um cabeçalho com informação acerca do *site*: título em português e inglês, autor, tradutor, editor, data de criação e de acesso ao *site*. Quanto ao alinhamento, embora na grande maioria dos casos a uma frase no texto de partida corresponda uma frase na tradução, casos há em que a uma frase no texto de partida correspondem duas ou mais frases na tradução ou vice-versa, isto é, a duas ou mais frases no texto de partida corresponde apenas uma na tradução. O ponto de partida para o alinhamento é sempre a frase do texto, ou seja, à frase do original faz-se corresponder o texto traduzido, que tanto pode ser uma frase completa como mais do que uma ou até mesmo apenas uma parte de uma frase. Deste modo, o alinhamento implica também uma anotação do *corpus* paralelo, pois a tradução não é um processo linear. Os tradutores podem ainda juntar duas frases do texto original numa só, bem como omitir palavras ou segmentos do texto de partida, inserir segmentos novos e reordenar elementos, fazendo com que a ordem

em que surgem na tradução não seja a mesma do texto original. Vejam-se alguns exemplos de anotação do *corpus* paralelo *Turigal*.

Neste primeiro exemplo, estamos perante uma omissão da tradução, pelo que uma oração do texto de partida não tem correspondência no texto traduzido. A oração suprimida surge entre as etiquetas `[[hi type="supr"]]` e `[[/hi]]`.

```
<tu>
<tuv lang="PT-PT">
<seg>Se gosta de desportos radicais, nada como fazer uma descida no Rio
Mínho (Rafting), tendo já em Melgaço Associações que preparam tudo
(profissionalmente) [[hi type="supr"]] para que a descida seja um êxito
[[/hi]].</seg>
</tuv>
<tuv lang="EN-GB">
<seg>If you are a radical Sports lover, try to the descending of the river
Mínho (rafting) in Melgaço, there you can also contact a Professional Association
to organise all . </seg>
</tuv>
</tu>
```

Veja-se, neste segundo exemplo, alguns casos de adição, em que o tradutor opta por adicionar uma oração ou expressão que não estava presente no texto de partida. As adições são assinaladas entre as etiquetas `[[bi type="incl"]]` e `[[/bi]]`.

```
<tu>
<tuv lang="PT-PT">
<seg>São as cumeadas da serra do Gerês, as Terras de Bouro, as praias de
riba Mínho, as Terras Soajeiras, os contrafortes da Senhora da Peneda e da Senhora
do Sameiro, Barcelos e as margens ridentes do Cávado.</seg>
</tuv>
```

<tuv lang="EN-GB">

<seg>[[hi type="incl"]] Minho is there for you to discover it: [[/hi]] the peaks of the Serra do Gerês [[hi type="incl"]] (mountains) [[/hi]], the municipality of Terras de Bouro, the beaches of Riba Minho, the territory around the Serra do Soajo, the spurs of Senhora [[hi type="incl"]] (Lady) [[/hi]] da Peneda and Senhora do Sameiro, Barcelos and the luxuriant banks of the Cávado river. </seg>

</tuv>

</tu>

Por último, refira-se o reordenamento, ou seja, a alteração da ordem dos elementos na tradução, relativamente à ordem dos elementos no texto de partida. O segmento reordenado surge entre as etiquetas [[hi type="reord" x="1"]] e [[/hi]], e a etiqueta [[pb x="1"/]] indica a localização original desse segmento.

<tu>

<tuv lang="PT-PT">

<seg>- Azulejos da nave, historiados, Barrocos e monocromáticos, de fabrico Lisboeta, alusivos a Santa Cruz e à vida de Santo Agostinho - Púlpito da autoria de Nicolau de Chanterenne, sendo considerado uma obra prima do Renascimento. </seg>

</tuv>

<tuv lang="EN-GB">

<seg>- The nave with historiated and monochromatic baroque tiles made in Lisbon and representing Santa Cruz and Saint Augustin's life. - A Pulpit, made by Nicolau de Chanterenne, [[hi type="reord" x="1"]] and considered a masterpiece of the Renaissance; [[/hi]] </seg>

</tuv>

</tu>

<tu>

<tuv lang="PT-PT">

```
<seg>Data de 1521.</seg>
</tuv>
<tuv lang="EN-GB">
<seg>dating back to 1521 [[ph x="1"/]] </seg>
</tuv>
</tu>
```

O presente estudo centra-se apenas nas adições com o objectivo de descrever o tipo de informação acrescentada pelos tradutores nos diversos *sites*. Será que todos os tradutores utilizam esta estratégia ao traduzir estes *sites* de promoção turística? Em que casos e que conclusões podemos retirar desse facto?

4. **Análise da informação textual: resultados**

Este estudo examina as escolhas linguísticas dos tradutores e dá particular atenção às implicações destas escolhas, nomeadamente na criação de determinada imagem de uma região e das pessoas que aí vivem. Ou seja, permite observar a extensão da intervenção dos tradutores, através da análise do modo como estes transmitem as suas crenças e conhecimentos para o texto traduzido. (*cf.* Hatim e Mason, 1997: 147).

Traduzir tem sempre implicações ideológicas, como explicam Hatim e Mason: “(...) the translator, as processor of texts, filters the text world of the source text through his/her own world-view ideology (...)” (1997: 147). Embora muitas vezes seja difícil explicar a adição de informação por parte dos tradutores, podemos, no entanto, afirmar que estes, enquanto negociadores entre línguas e culturas, estão sempre a reagir ao contexto na tentativa de recriar significados de textos originais (*cf.*: Johansson 2007: 292). Tal como refere Stig Johansson, “Addition can be interpreted as the translator’s response to the whole context, reflecting cross-linguistic differences in the sorts of meanings that are

conventionally expressed in natural discourse” (2007: 26). Deste modo, o contexto exige que os tradutores adicionem informação inexistente no texto de partida. Porém, esta opção dos tradutores é igualmente baseada em suposições acerca dos conhecimentos dos leitores. Os tradutores podem sentir que a audiência da língua de partida é diferente da da língua de chegada e que, portanto, é necessário inserir mais informação, de modo a ultrapassar o fosso que existe entre o mundo do leitor-alvo e o mundo textual (*cf.*: Baker 1996: 232).

A tabela 1 sintetiza o número total de unidades de tradução por *site*, bem como o número total de palavras dos textos em português e das respectivas traduções para inglês. Os *sites* exibem uma grande disparidade em termos de tamanho, como o *site* da Região de Turismo Dão Lafões, com 2.426 palavras na versão portuguesa, e o de Leiria/Fátima, com quase 46.000 palavras.

Tabela 1 – Número de unidades de tradução, palavras em português e inglês em cada *site*

<i>Sites</i> das Regiões de Turismo	Unidades de tradução	Nº de palavras – português	Nº de palavras – inglês
Alto Minho	890	20.777	21.159
Centro	1.071	20.270	21.630
Dão Lafões	125	2.426	2.459
Évora	906	7.830	7.696
Oeste	449	8.594	8.142
Serra do Marão	464	6.539	7.044
Serra S. Mamede	988	9.738	8.895
Leiria/Fátima	2.789	45.907	43.897
Planície Dourada	903	14.820	14.011
Templários	1.335	13.914	15.239

Embora diferentes em termos de tamanho, verifica-se, em todos os *sites*, a existência de adições, como o *site* Leiria/Fátima, com um total de 142 adições, como se pode observar na tabela 2.

Tabela 2 – Número de adições por *site*

Sítes das Regiões de Turismo	Nº de adições
Alto Minho	109
Centro	58
Dão Lafões	9
Évora	122
Oeste	45
Serra do Marão	49
Serra S. Mamede	35
Leiria/Fátima	142
Planície Dourada	76
Templários	83

Foram seleccionados quatro *sites* – Alto Minho, Centro, Planície Dourada e Templários – para uma análise mais detalhada do tipo de adição constatada. Tornou-se, pois, evidente que os tradutores estavam a fornecer aos leitores desses *sites* informação acerca do modo como vêem o mundo. Uma análise detalhada dos textos traduzidos revelou cinco tipos de adição: tradução ou explicação de itens de carácter cultural fornecidas entre parêntesis; colocação de itens de carácter cultural em português e entre parêntesis; adição de informação de carácter histórico-cultural; uso de linguagem persuasiva para captar a atenção dos leitores e, por último, referência ao leitor.

Quanto ao primeiro tipo de adição, nos quatro *sites* em análise verifica-se a tendência para manter itens de carácter cultural em português (tais como nomes de personalidades, produtos, festividades, tradições, edifícios, comida e outras referências culturais) e para introduzir uma tradução ou explicação entre parêntesis. A título de exemplo, segue-se uma listagem de algumas adições, que aqui surgem isoladas do seu contexto. Contudo, refira-se que a análise das estratégias de tradução foi efectuada com as frases contextualizadas, tal como se pode observar no seguinte excerto de uma página retirada do *corpus Turigal*.

Figura 1 – Excerto de uma página do *corpus Turigal*

<p>110- CEN (59)</p>	<p>D. João I, em 1388 elevou Alvaiázere à condição de Vila e D. Manuel deu-lhe não só Foral novo em 1514 como novo donatário: O Duque de Cadaval.</p>	<p>In 1388, King D. João I promoted Alvaiázere to a Vila <code>[[hi type="incl"]]</code> (small town) <code>[[/hi]]</code> and King D. Manuel not only gave it a new charter in 1514, but also a new recipient: The Duke of Cadaval.</p>
<p>111-CEN (71)</p>	<p>A ponte da Cal de seiscentos, a Igreja Matriz de construção austera do século XVII, as Capelas da Misericórdia e do Senhor do Bonfim, e o Museu Municipal não poderão ser esquecidas nesta viagem pela História.</p>	<p>On this journey through history one must not forget to visit the Cal Bridge from the 17th century, the main church, whose construction dates also from the 17th century, the Chapels of the Misericórdia <code>[[hi type="incl"]]</code> (Mercy) <code>[[/hi]]</code> and of Senhor do Bonfim and also the Municipal Museum.</p>

112- CEN (78)	Muitos séculos depois, em 1933, José Malhoa pintava um belíssimo retábulo dedicado a Nossa Senhora da Consolação, que está no altar-mor da Igreja Matriz de Chão de Couce.	Many centuries later, in 1933, José Malhoa painted a beautiful altarpiece devoted to Nossa Senhora da Consolação in (Our Lady of Consolation) that is in the Choir of the Parish Church in Chão de Couce.
----------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A adição pode ser uma forma de lidar com conceitos específicos de uma cultura, para os quais não existe equivalente directo na cultura de chegada (Baker 1996: 21, 34); porém, nos quatro exemplos em análise, e na maioria dos casos, a língua de chegada possui equivalentes aceitáveis. Ainda assim, os tradutores optam por colocar estes equivalentes entre parêntesis e deixar, muitas vezes, a palavra ou expressão portuguesa entre aspas. As tabelas 3, 4, 5 e 6 exibem os primeiros 20 exemplos desta estratégia em cada um dos *sites* em estudo. Esta é, sem dúvida, a estratégia mais usada, especialmente no caso das referências a tradições locais e edifícios. No *site* da Região de Turismo do Alto Minho (Tabela 3), esta estratégia surge sobretudo na designação de monumentos (palácios, igrejas, capelas, etc.), lugares, tradições locais, vestuário tradicional, objectos regionais e nomes de santos.

Tabela 3 – Inserção entre parêntesis de tradução ou explicação de palavras portuguesas, no *site* da Região de Turismo do Alto Minho

Alto Minho
3- <u>ALT</u> (11) the Festas (festivities); Feiras (open-air markets)
7- <u>ALT</u> (71) the Paço de Giela (Palace)
8- <u>ALT</u> (76) Veiga da Matança (Slaughter Plain)!
9- <u>ALT</u> (78) Matriz de São Paio (Parish Church of São Paio); the Casa da Andorinha (Andorinha House); the Cruzeiro (large cross)
10- <u>ALT</u> (80) local feira (open-air market)
11- <u>ALT</u> (83) espigueiros (buildings for storing ears of corn)
12- <u>ALT</u> (92) Barc+ellus (boat of the pilgrims)
15- <u>ALT</u> (117) the Paço dos Duques (Palace); the Igreja Matriz (Parish Church); the Centro de Artesanato (Crafts Centre); The Matriz (Parish Church)
16- <u>ALT</u> (118) the Solar dos Azevedos (manor house); the Casa do Condestável (House of the Pereira Family); the Casa de Bragança (House of Bragança); the pelourinho (pillory); the Casa do Alferes de Barcelos (House of Barcelos' second-lieutenant); the Largo (Square)
18- <u>ALT</u> (122) the Convento do Bom Jesus da Franqueira (Convent)
19- <u>ALT</u> (123) the Castro (settlement); Castelo de Faria (Castle)
21- <u>ALT</u> (126) the Serra do Gerês (mountains); Senhora (Lady)
22- <u>ALT</u> (130) "Chafariz do Terreiro" (Fountain of the Square); The Paços do Concelho (Town Hall); the Igreja Matriz (Parish Church)
23- <u>ALT</u> (131) the Torre do Relógio (Clock Tower); Portas de Viana (Viana's Doors)
24- <u>ALT</u> (132) the "Casa dos Pitas" (House of the Pita family)
25- <u>ALT</u> (133) Rua Direita (Direita Street)
26- <u>ALT</u> (134) Igreja Matriz (Parish Church)

27- <u>ALT</u> (135) Sé de Braga's (Cathedral of Braga)
30- <u>ALT</u> (145) Senhor Jesus dos Mareantes (Lord Jesus of the Mariners - 27th December)
31- <u>ALT</u> (146) Confraria dos Mareantes (Mariners' Brotherhood)

Na versão inglesa do *site* da Região de Turismo do Centro (Tabela 4), verifica-se igualmente a manutenção de palavras/expressões em português – nomes de edifícios, santos, tradições locais, lugares – seguidos da tradução ou explicação dessas palavras/expressões. O mesmo sucede no caso de diversos produtos alimentares e especialidades gastronómicas.

Tabela 4 – Inserção entre parêntesis de tradução ou explicação de palavras portuguesas, no *site* da Região de Turismo do Centro

Centro
110- <u>CEN</u> (59) Vila (small town)
111- <u>CEN</u> (71) Misericórdia (Mercy)
112- <u>CEN</u> (78) Nossa Senhora da Consolação (Our Lady of Consolation)
113- <u>CEN</u> (85) the Alta (high part of the city)
114- <u>CEN</u> (103) "Tijelada" (egg pudding)
115- <u>CEN</u> (122) Praia da Tocha (beach)
117- <u>CEN</u> (132) Casa das Neves (House of the Snows)
118- <u>CEN</u> (142) "Sal" (salt)
119- <u>CEN</u> (147) "Dança Grande" (great dance) or "Dança dos Cús" (dance of the bums)
122- <u>CEN</u> (153) "Chanfana" (goat braised in red wine)

123- <u>CEN</u> (166) the Neveiro-Mor (the chief ice seller)
124- <u>CEN</u> (193) the Castelejo (primitive defensive nucleus)
125- <u>CEN</u> (194) The Porta da Traição (treason's door)
132- <u>CEN</u> (314) the "Penedos de Gois" (the Gois Cliffs)
133- <u>CEN</u> (325) the Rio Ceira (Ceira River)
134- <u>CEN</u> (328) "chanfana" (goat braised in a wine sauce)
135- <u>CEN</u> (334) the Cruzios (Monks of Santa Cruz)
136- <u>CEN</u> (365) "Cano (gutter pipe) dos Amores (love)"
137- <u>CEN</u> (383) "broa" (maize bread)
138- <u>CEN</u> (398) The Mata da Bufarda (wood)

O *síte* da Região de Turismo da Planície Dourada (Tabela 5) adota a mesma tendência, com os tradutores a optarem por manter em português referências de tradições locais, edifícios e especialidades gastronómicas; contudo, surge também o caso de um ditado popular que é mantido em português e cuja tradução é colocada entre parêntesis: "Tão fino como o azeite de Moura" (*fine as the olive oil from Moura*).

Tabela 5 – Inserção entre parêntesis de tradução ou explicação de palavras portuguesas, no *síte* da Região de Turismo da Planície Dourada

Planície Dourada
570- <u>PLA</u> (10) Baixo Alentejo (South Alentejo)
571- <u>PLA</u> (35) the Cante (traditional polyphonic singing)
572- <u>PLA</u> (40) "ensopado de borrego" (Lamb stew)
573- <u>PLA</u> (44) Encontros de Comunidades Mineiras (Meeting of Mining Communities)

574- <u>PLA</u> (57) Câmara Municipal de Beja (City Hall)
576- <u>PLA</u> (73) "monte" (farm)
577- <u>PLA</u> (98) "Tão fino como o azeite de Moura" (fine as the olive oil from Moura)
581- <u>PLA</u> (137) the church of Santiago (cathedral)
583- <u>PLA</u> (147) the Portas de Mértola (Gates of Mértola)
584- <u>PLA</u> (151) the Capela dos Túmulos (Tombs Chapel)
586- <u>PLA</u> (154) Boletim Informativo da Região de Turismo Planície Dourada (Newsletter)
589- <u>PLA</u> (168) Campo Branco (White Lands)
595- <u>PLA</u> (198) chouriço preto (kind of smoked sausage with blood); chouriço encarnado (kind of smoked sausage)
599- <u>PLA</u> (228) The "Grupos Corais" (traditional singers)
604- <u>PLA</u> (281) massa de pimentão (sort of chilli)
606- <u>PLA</u> (312) Basílica Real (Main Church)
607- <u>PLA</u> (330) Igreja de São Vicente (Main Church)
609- <u>PLA</u> (348) Museu do Azeite: Lagar de Varas do Fojo (Olive Oil Museum)
614- <u>PLA</u> (383) Real Mosteiro (Royal Monastery)
615- <u>PLA</u> (395) Igreja de Santa Maria (church)

Na versão inglesa do *site* da Região de Turismo dos Templários (Tabela 6), é de notar que a maioria das palavras mantidas em português está relacionada com a gastronomia local. Existem também alguns exemplos relativos a objectos locais, tradições, lugares, monumentos e, à semelhança do *site* da Região de Turismo da Planície Dourada, mantém-se uma expressão popular, que neste caso é usada para designar uma região: "boas águas (*good waters*); bons ares (*good airs*); bons azeites (*good olive oil*)".

Tabela 6 – Inserção entre parêntesis de tradução ou explicação de palavras portuguesas, no *site* da Região de Turismo dos Templários

Templários
648- <u>TEM</u> (114) "Cabrito" (Young Goat)
649- <u>TEM</u> (131) "Cabrito (young goat)
650- <u>TEM</u> (132) the leitão (baby pig)
653- <u>TEM</u> (283) "Fatias de Tomar" (Slices of Tomar)
654- <u>TEM</u> (330) leitão (baby pig)
655- <u>TEM</u> (334) Tabuleiros (trays)
656- <u>TEM</u> (337) Mordomo (Butler); Rapazes (Boys)
657- <u>TEM</u> (377) "boas águas (good waters); bons ares (good airs); bons azeites (good olive oil)"
688- <u>TEM</u> (766) the Lago Azul (Blue Lake)
698- <u>TEM</u> (842) "Cabrito" (Young Goat)
699- <u>TEM</u> (843) "Silercas" (Wild Mushrooms)
700- <u>TEM</u> (845) "Fatias de Tomar" (Slices of Tomar)
702- <u>TEM</u> (866) "Cabrito (young goat)
703- <u>TEM</u> (872) "Três Naus" (three vessels)
707- <u>TEM</u> (940) the Mosteiro Franciscano de Nossa Senhora da Caridade (Saint Francis Monastery of Our Lady of the Charity)
708- <u>TEM</u> (941) the Misericórdia (Mercy); do Espírito Santo (Holly Spirit); azulejos (tiles)
709- <u>TEM</u> (948) "Silercas" (Wild Mushrooms)
711- <u>TEM</u> (1091) the Porta do Sangue (Bloody Door)
712- <u>TEM</u> (1098) the Porta do Sol (Sun Door)
714- <u>TEM</u> (1181) the Rua dos Arcos (Arch Street)

A extracção automática das adições, previamente identificadas com uma etiqueta, seguida de uma análise comparativa dos conteúdos das mesmas, demonstra que a inserção entre parêntesis de tradução ou explicação de palavras portuguesas é a estratégia de adição mais utilizada nos *sites* em estudo. Os tradutores parecem não levar em consideração o facto de esta estratégia se tornar entediante para o leitor, uma vez que a sua leitura é constantemente interrompida pela informação adicional dada entre parêntesis. Embora seja, por vezes, difícil justificar o seu uso tão generalizado, uma explicação possível é o facto de, ocasionalmente, ser mesmo útil para o leitor, e eventual visitante, ter acesso a designações em português (ou seja, na língua de partida), especialmente no caso de informação que surge nos postos de sinalização turística apenas em português (por exemplo, os nomes de monumentos e de lugares). No entanto, será necessária mais investigação, a fim de apurar se esta estratégia também é adoptada na versão inglesa dos restantes *sites* das Regiões de Turismo.

A tabela 7 exhibe o número total de ocorrências da estratégia oposta: colocação de itens de carácter cultural em português – entre parêntesis – e fornecimento da tradução. Trata-se, uma vez mais, de uma estratégia usada nos *sites* em análise, mas uma comparação entre estes revela que apenas ocorre em dois momentos no *site* dos Templários. A versão inglesa do *site* da Planície Dourada revela uma característica interessante: são dados exemplos de jogos tradicionais em português que não são mencionados no texto de partida: “576-PLA (73) traditional games ("malha", *marbles*, *top*, "xito”).”

Tabela 7 – Palavras/expressões traduzidas seguidas de palavras/expressões originais em português colocadas entre parêntesis

Alto Minho
14- <u>ALT</u> (115) Inquiries (Inquirições)
15- <u>ALT</u> (117) army supreme commander (Condestável); bridge (ponte); the walls (muralha)
52- <u>ALT</u> (508) woollen stockings (albarcas)
63- <u>ALT</u> (568) the boat (barca); The bridge (ponte)
67- <u>ALT</u> (584) bridge (ponte)
Centro
139- <u>CEN</u> (408) the haylofts (palheiros)
164- <u>CEN</u> (975) bread and maize bread (broa)
165- <u>CEN</u> (990) King John's Library (Biblioteca Joanina)
166- <u>CEN</u> (996) Saint Michael's Chapel (Capela de São Miguel)
Planície Dourada
576- <u>PLA</u> (73) traditional games ("malha", marbles, top, "xito")
579- <u>PLA</u> (135) the City Hall (Câmara Municipal)
585- <u>PLA</u> (152) the Public Garden (Jardim Público)
619- <u>PLA</u> (422) pieces of fine pottery (corda seca)
642- <u>PLA</u> (870) huge pots (talhas)
Templários
713- <u>TEM</u> (1135) the Chapel of the Valleys (Capela dos Vales)
725- <u>TEM</u> (1305) the tiles (azulejos)

A análise comparativa revela, igualmente, diversos casos de uso extensivo de linguagem persuasiva por parte do tradutor, inexistente nos textos de partida, como é possível observar na tabela 8. Podemos deduzir que expressões como “one of the

loveliest places in the region”, “unexpectedly beautiful scenery”, “very old and very good”, “an excellent view over the beach”, apenas para mencionar algumas, são usadas para convencer o potencial turista a visitar a região. Os tradutores usam a adjectivação positiva para captar a atenção dos leitores e esta é uma estratégia que está em perfeita sintonia com a função principal dos textos turísticos: persuadir os seus leitores. Os tradutores procuram obter uma resposta emotiva por parte do leitor, de modo a reforçar a imagem positiva de uma região, como se pode observar pelos seguintes exemplos: “The house where he read, took refuge from the world,” ou “It is a portrait of Nature in its purest state.” Os tradutores fazem sugestões (“is also worth visiting”; “This route starts in Aljustrel, the mining village, where we suggest a visit to [...]”; “Here it is worth roaming through”; “and buy”; “Fish soup or asparagus bread pannada are two excellent choices.”); exprimem pensamentos e emoções (“and quite valuable contents”; “because nowhere else does it taste as good”; “proving that it had strategic importance”); fazem pressuposições (“Malhoa must have looked many times to the gothic tombstone of Rui Vasquez Ribeiro, at the entrance of the church”) e até garantem a segurança do local: “this structure offers more safety and relaxation for those who are vacationing with the little ones”; “safety and especially serenity characterize Açude Pinto”.

Tabela 8 – Linguagem persuasiva

Alto Minho
9- <u>ALT</u> (78) and quite valuable contents
10- <u>ALT</u> (80) "very old and very good"
17- <u>ALT</u> (119) is also worth visiting
20- <u>ALT</u> (125) at the unexpectedly beautiful scenery!
80- <u>ALT</u> (671) and are still standing to tell their story
Centro
120- <u>CEN</u> (151) a great feast, because after this comes Lent and the people will

mourn, as expected, until Easter, because these people are very religious
121- <u>CEN</u> (152) because nowhere else does it taste as good
130- <u>CEN</u> (286) Malhoa must have looked many times to the gothic tombstone of Rui Vasquez Ribeiro, at the entrance of the church; The house where he read, took refuge from the world,
138- <u>CEN</u> (398) are part of this karstic ecosystem
141- <u>CEN</u> (417) proving that it had strategic importance
142- <u>CEN</u> (421) In the chapter or in the eastern aisle of the cloister, many of the nuns, who have made the history of this convent, now rest in peace.
151- <u>CEN</u> (709) But history has also passed by Penacova.
Planície Dourada
589- <u>PLA</u> (168) This route starts in Aljustrel, the mining village, where we suggest a visit to the mines that were explored since roman times, and afterwards - climbing the steepy slope up to the main church - the new Municipal Museum where you may find the exhibition "2000 Years of Mining in Aljustrel".
590- <u>PLA</u> (169) beautiful little sactuary; and behind it you'll find the ruins of the old arab castle
591- <u>PLA</u> (178) From Aljustrel we move on to Messejana, an old municipality and one of the loveliest places in the region.
592- <u>PLA</u> (179) Here it is worth roaming through the square and the streets with their whitewashed houses with typical blue stripes, visiting the Misericórdia church and the local ethnographic museum, and finally pass the main church on the way to the ruins of the castle, on top of a hill.
593- <u>PLA</u> (191) according to the old way.
603- <u>PLA</u> (277) and buy
627- <u>PLA</u> (569) This work intends to be a contribution to the knowledge and promotion of art in the Region and, consequently, to the development of cultural tourism in the Region.

632- <u>PLA</u> (671) Fish soup or asparagus bread pannada are two excellent choices.
644- <u>PLA</u> (872) who want to see its beautiful azulejos
Templários
658- <u>TEM</u> (470) This is a Museum in the right place.
672- <u>TEM</u> (593) with an excellent view over the beach and with direct access to the floating pool. Although the beach has a lifeguard, this structure offers more safety and relaxation for those who are vacationing with the little ones.
673- <u>TEM</u> (595) Next to the dam the old Roman bridge of Isna is a magnificent frame for the rivulet that runs through the cliffs.
674- <u>TEM</u> (596) It is a portrait of Nature in its purest state.
675- <u>TEM</u> (643) It is a water pool in a beautiful landscape and; shadowed by the surrounding Nature; with easy intimacy
676- <u>TEM</u> (645) especially with the play ground. For the older ones, after the water and sunbathing, the bar provides refreshment to savour and relax under the shadows of green. In a few words: crystal clear waters; space; privacy; Nature; excellent infrastructures; safety and especially serenity characterize Açude Pinto.

Relativamente à informação histórica e cultural suplementar (Tabela 9), os *sites* revelam que os tradutores também fazem uso desta estratégia. Pode argumentar-se que tal se deve à necessidade de superar as diferenças culturais existentes entre o mundo textual e os conhecimentos dos leitores-alvo. Encontraram-se 13 exemplos desta estratégia no *site* do Alto Minho, 3 no do Centro e 12 no da Planície Dourada. Não há quaisquer exemplos no *site* dos Templários.

Tabela 9 – Referências histórico-culturais

Alto Minho
15- <u>ALT</u> (117) army supreme commander (Condestável)
19- <u>ALT</u> (123) the Portuguese historian
35- <u>ALT</u> (238) are inscribed in ancient Portuguese
41- <u>ALT</u> (351) Queen of "Fado", Amália Rodrigues,
46- <u>ALT</u> (435) the 14 th century heroine who saved the town when it was besieged by the Spanish
Centro
127- <u>CEN</u> (240) The water came from a place known today as Mãe-de-Água de Alcabideque and through an aqueduct which is still visible today.
128- <u>CEN</u> (245) the Suevi imprisoned Cantabro, the master of the house, next to the wall of the city.
131- <u>CEN</u> (302) (kings of Spain and Portugal)
Planície Dourada
582- <u>PLA</u> (145) dating back to pre-history.
610- <u>PLA</u> (351) using technology similar to the roman; Small museum dedicated to the river Ardila, fishing technologies, fishing boats, photo exhibition.
611- <u>PLA</u> (360) was a fortified settlement occupied since pre-history until the 13th century, but most of the structures are from the islamic period.
619- <u>PLA</u> (422) The first and only european museum solely dedicated to islam
622- <u>PLA</u> (436) cheese-maker, shoe-maker, smith, blacksmith, etc
Templários
Sem exemplos

Este estudo expõe, também, casos de referência ao leitor ou visitante (Tabela 10), criando-se uma espécie de diálogo entre o tradutor e o leitor. De igual modo, a utilização dos pronomes pessoais “you” e “we”, e das palavras “visitors” e “holidaymakers”, aumentam a proximidade com o leitor.

Tabela 10 – Referência ao leitor/visitante; utilização dos pronomes pessoais “you” e “we”

Alto Minho
21- <u>ALT</u> (126) Minho is there for you to discover it:
22- <u>ALT</u> (130) In the salon you can admire
23- <u>ALT</u> (131) you can have a close look at
65- <u>ALT</u> (570) On the other hand, we shall not forget its
79- <u>ALT</u> (666) we have a "learning" perspective over nature
Centro
Sem exemplos
Planície Dourada
589- <u>PLA</u> (168) This route starts in Aljustrel, the mining village, where we suggest a visit to the mines that were explored since roman times, and afterwards - climbing the steepy slope up to the main church - the new Municipal Museum where you may find the exhibition "2000 Years of Mining in Aljustrel"
590- <u>PLA</u> (169) and behind it you'll find the ruins of the old arab castle
591- <u>PLA</u> (178) From Aljustrel we move on to Messejana, an old municipality and one of the loveliest places in the region.
Templários
677- <u>TEM</u> (663) for the comfort of the holidaymakers.
681- <u>TEM</u> (709) This is the guarantee of quality that we offer.
686- <u>TEM</u> (754) A paradise full of trees, offers its visitors

687-TEM (755) it is annually visited by foreigners that seize the opportunity to bathe in the fluvial beach. The access is made from Vila de Rei, taking the new extension of the EN2 and continuing on until reaching the turn that leads to the population of Milreu that has to be entirely crossed from one-side to another. When you reach an intersection, turn left and 2000m after you are in Penedo Furado (as indicated by the road signs).

5. Conclusão

Embora a importância económica do turismo em Portugal tenha vindo a crescer, pouca tem sido a atenção dada aos textos responsáveis por este contacto linguístico-cultural (*cf.*: Williams e Chesterman 2002: 12). Esta investigação pretende contribuir para o incremento do estudo das traduções para língua inglesa de textos turísticos de carácter promocional, através da análise de uma estratégia de tradução específica – a adição – na tradução/promoção de Portugal no mercado externo. Os resultados da nossa análise, baseada em *corpus*, demonstram que esta é uma estratégia bastante usada nos quatro *sites* das Regiões de Turismo. Encontraram-se cinco tipos de adição – tradução ou explicação de itens de carácter cultural colocados entre parêntesis; inserção de itens de carácter cultural em português entre parêntesis; adição de informação de carácter histórico-cultural; uso de linguagem persuasiva, para atrair os leitores, e referência ao leitor/visitante – que confirmam a premissa de que traduzir não é uma actividade neutra.

Os tradutores participam activamente na criação de uma determinada imagem de uma região e podemos, certamente, aprender bastante com a análise das suas “adições” de informação. Mais do que transferir significados de uma cultura/língua para outra, eles transmitem valores e pensamentos; fornecem aos leitores informação histórico-cultural adicional e, inclusive, estabelecem um diálogo com o leitor. As opções linguísticas dos tradutores têm implicações para a

promoção de Portugal via Internet e para os responsáveis pelo *marketing* do país no exterior. Por este motivo, a sua presença não deve continuar a passar despercebida, como acontece nos 10 *sites* referidos neste trabalho, onde não se menciona o nome dos tradutores.

Este estudo com o *corpusTurigal* salienta a participação activa dos tradutores na comunicação com uma audiência externa, através da identificação de padrões linguísticos que seria praticamente impossível identificar sem recurso a um *corpus* paralelo alinhado. A criação de grandes quantidades de *corpora*, especialmente *corpora* paralelos, faculta a investigação de características linguísticas e extra-linguísticas dos textos traduzidos, a uma escala dificilmente alcançável com uma análise manual dos textos (Zanettin 2000: 116).

Este estudo está confinado a um número relativamente pequeno de conteúdos de *sites* e, além disso, apenas se centra em *sites* traduzidos para língua inglesa. Será necessária uma investigação adicional a fim de comparar estes resultados com as opções linguísticas adoptadas por tradutores de outras línguas, para descobrir, por exemplo, se as traduções para francês, italiano ou espanhol exibem a mesma estratégia de adição.

Referências bibliográficas

BAKER, Mona. 1996 [1992]. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London and New York: Routledge.

BARLOW, M. 2000. Parallel texts in language teaching. *In* Botley, Simon, Andrew McEnery e A. Wilson. Orgs.. *Multilingual Corpora in Teaching and Research*. Amsterdam: Rodopi, 106-115.

CYPRESOFT (2000), *TRANS Suite 2000 Align*. Belgium.

FRANKENBERG-GARCIA, Ana. 2004. Lost in parallel concordances. In Aston, Guy, Silvia Bernardini e Dominic Stewart.Orgs.*Corpora and Language Learners*.Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 213-229.

GÓMEZGUINOVART, Xavier (dir.) (2003-). *Corpus CLUVI (Corpus Lingüístico da Universidade de Vigo)*. Vigo: Universidade de Vigo. <<http://sli.uvigo.es/CLUVI/>>.

GÓMEZ GUINOVART, Xavier. 2005. Procesamiento y aplicaciones de los corpus paralelos. *Novática: Revista de la Asociación de Técnicos de Informática*. 175: 50-54.

GÓMEZ GUINOVART, Xavier e Elena Sacau Fontenla. 2004. Parallel corpora for the Galician language: building and processing of the CLUVI (Linguistic Corpus of the University of Vigo). In Lino, Teresa et al. Orgs..*Proceedings of the 4th International Conference on Language Resources and Evaluation*.1179-1182.

HATIM, BASIL e IAN MASON. 1997. *The Translator as Communicator*. London and New York: Routledge.

JOHANSSON, Stig. 2007. *Seeing through Multilingual Corpora: On the use of corpora in contrastive studies. Studies in Corpus Linguistics.Vol.26*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

KOTLER, Philip, John Bowen e James Makens. 2004. *Marketing para Turismo*. Trad. de Cristina Belló, Elena Blázquez e Raquel Nieto. Madrid: Pearson Educación.

MCENERY, Tony e Andrew Wilson.2004 [1996].*Corpus Linguistics*.Second Edition.Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ministério da Economia e da Inovação. 2007. *Plano Estratégico Nacional do Turismo. Para o Desenvolvimento do Turismo em Portugal*. Lisboa: Turismo de Portugal, ip.

Organização Mundial de Turismo

<<http://www.unwto.org/aboutwto/why/en/why.php?op=1>> [Acedido em: 1-06-2010]

SERRA, Antoni. *Marketing Turístico*. 2002. Madrid: Ediciones Pirâmide.

VÉRONIS, Jean. 2000. From the Rosetta stone to the information society: A survey of parallel text processing. In Véronis, Jean.Org..*Parallel Text Processing: Alignment and Use of Translation Corpora*. Berlin: Kluwer Academic Publishers, 1-24.

WILLIAMS, Jenny e Andrew Chesterman. 2002. *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

ZANETTIN, Federico. 2000. Parallel Corpora in Translation Studies: Issues in Corpus Design and Analysis. In Olohan, Maeve.Org..*Intercultural Faultlines: Research Models in Translation I, Textual and Cognitive Aspects*. Manchester: St. Jerome Publishing, 105-118.

**FAZER UMA HISTÓRIA DA PRÓPRIA VIDA.
NARRATIVA PESSOAL E MEMÓRIA COMUNICATIVA EM
PAUL SCHATZ IM UHRENKASTEN, DE JAN KONEFFKE**

Anabela Valente Simões
Universidade de Aveiro, ESTGA | CLC
Portugal
anabela.simoes@ua.pt

Resumo:

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre as noções de identidade e narrativa pessoal, tópicos que se encontram estreitamente relacionados com a capacidade de auto-representação de um sujeito. Tendo em conta que a auto-representação é necessariamente elaborada a partir de processos de rememoração, a questão da memória enquanto elemento que directamente influencia a formação identitária torna-se num tópico emergente. Com este objectivo em mente, sublinharei a importância da noção de continuidade biográfica, da capacidade de elaboração de uma narrativa pessoal, enquanto prerrogativa essencial para que o sujeito alcance um sentido de coerência e coesão identitárias. Por outro lado, argumentarei que não serão apenas as memórias resultantes da experiência do sujeito a contribuir para o processo da sua formação identitária; no caso concreto das gerações pós-Holocausto, as narrativas recebidas do passado, memórias transmitidas quer de forma simbólica, quer através dos elementos mais velhos do grupo – o que entretanto designamos de “pós-memória” – também influenciam o mapa identitário de um sujeito. Este enquadramento teórico será ilustrado com base no romance *Paul Schatz im Uhrenkasten*, do escritor alemão de segunda-geração Jan Koneffke.

Abstract:

This essay offers a reflection on the concepts of identity and personal narrative, a line of argument that is closely interlaced with a subject's capacity to self-representation. As self-representation is necessarily composed upon remembrance processes, the question of memory as an element that directly influences the formation of an individual's identity becomes an emergent topic. Bearing this objective in mind, I shall highlight the notion of biographic continuity, the ability to elaborate a personal narrative, as an essential prerogative to attain a sense of identity cohesion and coherence. On the other hand, I will argue that not only experienced memories play a key role in this process; intermediated, received narratives from the past, memories transmitted either symbolically or by elder members of the group or, what has been meanwhile termed "postmemory", also influence the development of an individual's identity map. This theoretical framework will be illustrated with the novel *Paul Schatz im Uhrenkasten*, written by German post-Holocaust author Jan Koneffke.

Palavras-chave: Identidade, (Pós)memória, Memória comunicativa, Representação do Holocausto, *Vergangenheitsbewältigung*

Key words: Identity, (Post)memory, Communicative memory, Holocaust representation, *Vergangenheitsbewältigung*

1. Introdução

A história recente da Alemanha é indubitavelmente marcada por esse acontecimento singular que, na perspectiva de muitos, se tornou no evento central do século XX: os doze anos de ditadura nacional-socialista e a consequente

sucessão de medidas e acções de carácter particularmente violento, às quais por convenção chamamos Holocausto, Shoah ou Auschwitz, numa alusão ao mais emblemático dos campos de concentração nazis. Ao contrário da discussão em torno da formulação terminológica que melhor define o conjunto de desenvolvimentos que sucederam ao longo desse período, a ideia de que a memória desse acontecimento não se apagará - com o inevitável desaparecimento de cada uma das testemunhas - parece ser mais consensual. O Holocausto, na verdade, continua a ser ciclicamente lembrado, revisitado e celebrado e parece não haver alterações substantivas relativamente à forma como é percebido. Todas as evidências da existência do Holocausto assumem-se, por isso, como *lieux de mémoire*, isto é, elementos simbólico do património da memória de uma comunidade e, neste caso particular, de várias comunidades em simultâneo.

O Holocausto é, na realidade, um acontecimento histórico singular que, ao invés de outros cenários de violência, parece possuir uma força que não desvanece. Com efeito, o Holocausto adquiriu um carácter de unicidade que tem alimentado discussões e reflexões, sob as mais diversas perspectivas, desde há mais de seis décadas. A *Vergangenheitsbewältigung*, o processo de integração e superação do passado nacional-socialista, tem-se assumido, assim, como um fenómeno histórico e social que, até ao momento, ainda não foi concluído. O julgamento de Nuremberga (1945), a condenação de Adolf Eichmann (1961), o processo de Auschwitz (1963-1965), a reacção das gerações mais jovens durante os movimentos de contestação por volta de 1968, a *Historikerstreit* (disputa dos historiadores) em torno da possibilidade de um “ponto final” no discurso sobre Auschwitz (1986), a controvérsia lançada por um livro de Daniel Goldhagen e ainda a polémica entre Martin Walser e Ignatz Bubis, na década de 1990, ou a discussão acerca da inauguração do Memorial do Holocausto em Berlim (2005) são alguns exemplos deste longo escrutínio do passado. E este debate tem continuado: desde a vasta publicação de textos científicos, frequentemente produzidos nos departamentos de Judaística de algumas das mais reconhecidas universidades do mundo, passando

pela frequente organização de palestras e de colóquios – o passado nazi continua a ser lembrado de forma bastante activa um pouco por todo o mundo. No campo da arte segue-se, de idêntico modo, essa tendência: desde textos autobiográficos de sobreviventes, publicados de forma bastante expressiva a partir da década de noventa, passando pela cada vez mais significativa produção literária de indivíduos que nasceram no pós-1945 e chegando à representação cinematográfica deste acontecimento.

Com efeito, e apesar de a Segunda Guerra Mundial ter terminado há mais de seis décadas, verificámos que o Holocausto é um tema de uma presença perpetuada. Devido à sua especificidade e complexidade constata-se um interesse permanentemente renovado em debater novas problemáticas que vão surgindo à medida que o tempo avança. Se no passado se procuraram investigar vários aspectos relacionados com os sobreviventes, nomeadamente, questões relacionadas com o trauma e a sua superação, o papel diferenciado da experiência feminina e masculina ou a representação literária do Holocausto narrada pela chamada “primeira geração”, no presente assiste-se a um interesse em analisar a “segunda geração”, novos sujeitos que, não tendo vivido durante o período de ditadura nacional-socialista, procuram e constroem a sua identidade sob o peso desta herança histórica.

Tendo este último aspecto em mente, a presente artigo parte da tese de que o Holocausto é um acontecimento histórico singular que, devido à sua amplitude transgeracional, ocupa um lugar central na memória e, em simultâneo, na identidade de alemães e austríacos (judeus e não-judeus) da chamada “segunda geração”. Esta geração de autores pós-Holocausto deixa-se representar por uma vasta e rica paleta de escritores, de onde destacamos os nomes de Katja Behrens, Ruth Beckermann, Robert Schindel, W.G. Sebald, Bernhard Schlink, Viola Roggenkamp, Barbara Honigmann, Esther Dischereit, Robert Menasse, Jan Koneffke, Doron Rabinovici, Tanja Langer, Marcel Beyer ou Katharina Hacker – todos eles indivíduos cuja influência do passado familiar e/ou interesse pela

memória histórica do país parecem constituir a matriz das suas encenações literárias. Ao incorporarem nas suas narrativas fontes históricas, assim como *estórias* orais narradas por familiares, estes autores revisitam ciclicamente o passado histórico. Esta circunstância denota, por um lado, a vontade de quebrar o silêncio – através da verbalização de experiências e da expressão de traumas e complexos de culpa transmitidos num espaço inter-geracional; por outro lado, comprova o carácter transgeracional deste acontecimento histórico que continua a ensombrar as vivências de uma geração de indivíduos – uma geração que continua a alimentar a questão da *Vergangenheitsbewältigung* e a assumir uma realidade muito concreta: o “ponto final” reclamado durante a *Historikerstreit* não deve ser assinalado.

Em entrevista à autora deste estudo, Jan Koneffke (*1960), quando questionado acerca desta tendência que move diversos escritores da sua geração, reconhece que, de facto, o processo da *Vergangenheitsbewältigung* ainda não está concluído. No passo que a seguir se transcreve, Koneffke sublinha a importância do passado para os autores da sua geração e reconhece que os anos de ditadura nacional-socialista marcam fortemente as reflexões literárias dos filhos e netos de alemães que procuram conhecer os acontecimentos que, antes do seu nascimento, deixaram marcas profundas na sociedade da qual fazem parte:

Na Alemanha não se fala sem fundamento da história alemã recente como “passado que não passa”, um tempo que, em suma, continua a influenciar a vida das gerações seguintes e que as continua a perseguir com o seu horror. Este é o contexto social que leva os jovens autores a questionar-se nos seus livros o que aconteceu antes do seu nascimento. (Simões, 2009: 460)

Koneffke descreve da seguinte forma os sentimentos da sua geração, assumindo sobretudo um desconforto, uma sensação de que o Holocausto é, acima de tudo, uma memória não resolvida:

Na Alemanha não se fala sem fundamento da história alemã recente como “passado que não passa”, um tempo que, em suma, continua a influenciar a vida das gerações seguintes e que as continua a perseguir com o seu horror. Este é o contexto social que leva os jovens autores a questionar-se nos seus livros o que aconteceu antes do seu nascimento. [...] O facto de muitos autores da minha geração escreverem sobre a Alemanha dos anos trinta e quarenta prende-se com a questão de que o passado ainda não passou. Porque há tanto material disponível, quer para os descendentes dos criminosos quer para os das vítimas, há ainda muito para contar. [...] Nós não falamos apenas sobre os anos trinta ou quarenta, mas sim sobre a narração desse tempo pela geração que nos antecedeu. Há nisso muito de afectivo, de intelectual, tanto potencial que influencia a nossa geração a escrever sobre isso. Poderíamos dizer que ainda não está resolvido. Ainda não está resolvido. Há ainda muita incompreensão, tristeza, talvez também raiva e afectos que ainda não estão resolvidos. (Simões, 2009: 450)

Perante a possibilidade de a sua geração ter condições para concluir o já longo processo da *Vergangenheitsbewältigung*, Jan Koneffke rejeita essa hipótese e sublinha a importância de uma função pedagógica que deverá subjazer ao discurso em torno da Guerra e do Holocausto – será importante manter uma perspectivação consciente relativamente a esse passado, o qual deverá ser preservado e lembrado como exemplo paradigmático de uma sociedade que se permitiu retroceder à barbárie:

A minha geração não está em condições de superar o passado e é bom que assim seja. A consciência do passado parece-me ser uma condição para atingir uma maturidade civilizacional que tem a noção

clara de quão rapidamente uma sociedade culturalmente evoluída pode cair na barbárie. Desenvolvemos anticorpos contra o Nacionalismo, contra a sociedade autoritária, que marcou a sociedade alemã não apenas até 1945, mas também e, de idêntico modo, até 1968. Eu não entendo o conceito de “superação do passado” como uma libertação inconsciente do passado, mas sim o seu trabalhar consciente. Também isso nos pode libertar interiormente, mas de uma forma em que o passado fique preservado na memória. (Simões, 2009: 456)

2. Identidade e memória

A especificidade da questão da representação do passado por indivíduos da geração pós-Shoah, assim como o romance *Paul Schatz im Ubrekasten* que apresentarei posteriormente propiciam uma reflexão em torno do complexo conceito de identidade. Será pois do entendimento de todos que, de facto, não há uma definição simplificada e rápida de identidade. Poderei, talvez, começar por afirmar que a identidade individual de cada sujeito se caracteriza, fundamentalmente, por ser uma estrutura complexa, integrada e coerente do Eu, que se elabora em interacção com os outros dentro de um contexto cultural particular. Nesta medida, a consciência identitária traduz-se por um sentimento de permanência e continuidade que o indivíduo experimenta nas suas relações pessoais, assim como pelo reconhecimento dos outros, operado de forma dinâmica a partir de interacções sociais. O conceito de identidade aponta igualmente para a noção de “ser idêntico” a alguém, isto é, partilhar com o *outro* um conjunto de características. A língua, a história, costumes ou tradições comuns a um grupo específico, ou, num âmbito mais alargado, a uma nação, assumem-se, assim, como elementos culturais partilhados e, por isso, traços distintivos de uma identidade colectiva.

No contexto da pós-modernidade chegamos a uma concepção de identidade marcada por processos de globalização ou mundialização que tornaram as fronteiras culturais de cada grupo permeáveis a um conjunto de influências e evoluções que, ao pôr em causa o sentido de unidade, se repercutem na construção da identidade do sujeito. No mundo pós-moderno o conceito de identidade ajusta-se, assim, a uma realidade que se encontra em constante evolução e mutação, resultado de mudanças estruturais e institucionais. Esta realidade leva o sujeito a perder a sua identidade unificada e estável, em detrimento de uma identidade indefinida e descentralizada. O indivíduo da pós-modernidade é, em suma, um actor social que, ao passar ao longo da sua vida por diversas evoluções, metamorfoses e identificações, não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. Este sujeito integra múltiplas identidades, algumas contraditórias, formadas e transformadas de modo continuado à medida que o sujeito actua nos diferentes sistemas culturais que o rodeiam. Neste sentido, a identidade do sujeito pós-moderno é sobretudo uma identidade fragmentada, plural e híbrida. Na esteira da concepção de identidade do sujeito pós-moderno, tal como foi formulada por Stuart Hall (Hall, 1992: 277), Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro sintetizam o conceito da seguinte forma:

Identidade é um conceito plural (todo o indivíduo, todo o colectivo, pode, não apenas em diferentes momentos, mas também em simultâneo, ser participante em constelações identitárias diversas).

Identidade é um conceito dinâmico (está em permanente transformação e, neste sentido, a identidade não representa o que se é, mas o que se devém).

Identidade é um conceito discursivo (isto é, constitui-se no processo da comunicação social num sentido amplo [...]). (Ramalho/Ribeiro, 2001: 416)

A ideia de pluralidade e fragmentação que subjaz a esta concepção não anula, porém, o princípio de que a realidade identitária do sujeito é construída com base num sentido de continuidade. Ao estabelecer uma relação estruturada entre as várias temporalidades, ao inter-relacionar de forma coerente o passado, o presente e o futuro, o sujeito garante não só o sentido de continuidade e coerência da sua história pessoal, mas também e em simultâneo, da história do colectivo onde se encontram os fundamentos da sua identidade. A este propósito, Ángel Castiñeira contribui para esta discussão, apontando para uma definição de identidade que parte do princípio de que a mesma é constituída com base num conjunto de conceitos específicos – continuidade, conexão e permanência espaço-temporal – que, uma vez articulados, determinam a identidade individual do sujeito:

Para poder hablar de identidad personal tiene que haber, en primer lugar, un sentido de continuidad (psicológica y corporal), de perduración en el tiempo, de conexión intertemporal coherente, vertical, de los sucesivos momentos de la trayectoria personal; y un sentido de permanencia espacio-temporal que nos permite hablar del yo como un ser situado. Esta conexión vertical intertemporal asegurada por la memoria y la intención, añadida a la percepción de similitud con uno mismo, es la que determina el eje de la identidad y el proceso discursivo de identificación / desidentificación de los sujetos. (Castiñeira, 2005: 42)

De acordo com o mesmo autor, estes processos de identificação e demarcação do sujeito (relativamente a si próprio e ao grupo a que pertence) são passíveis de produzir tensões entre os conceitos antagónicos, porém sempre presentes nas nossas vidas, de “permanência” e “mudança”. O equilíbrio entre ambos é estabelecido através da noção de continuidade e conexão, que nos permite traçar uma linha evolutiva entre o antes e o depois e, assim, contornar a percepção

de desequilíbrio ou ruptura. Castiñeira dá como exemplo a experiência de um indivíduo olhar para uma fotografia sua bastante antiga: não haverá uma identificação imediata, porque o sujeito estará muito diferente da imagem que observa. Porém, mesmo não havendo igualdade, há continuidade, pois aqueles sujeitos (o do passado e o do presente) não são iguais, mas são a mesma pessoa (Castiñeira, 2005: 42).

Para atingir uma percepção de si próprio enquanto unidade significativa, e para além da relevância do sentido de continuidade que acabámos de referir, o sujeito deve ainda ser capaz de integrar todas as suas experiências, idiossincrasias e características e, em simultâneo, excluir os aspectos com os quais não se identifica, que não quer integrar no seu Eu. Este processo de integração e exclusão passa por um mecanismo narrativo, essencial na auto-constituição do Eu. Nesta medida, a identidade individual do sujeito define-se como o resultado de uma *construção narrativa* elaborada com a função de dar sentido à história pessoal vivida pelo indivíduo, no âmbito dos vários contextos nos quais tem de interagir:

La continuidad histórica de nuestra totalidad temporal y la capacidad de dar unidad significativa, coherencia y orientación intencional a los sucesivos momentos o acciones de nuestra vida incluyen necesariamente un conjunto de secuencias narrativas encadenadas con las que cada individuo da cuenta de él mismo (de sus acciones, actitudes e creencias) y se convierte en el constructor/creador del guión de su propio personaje [...] La identidad personal no es nada más que eso, una historia vital dinámica, un relato que vamos construyendo, desplegando, revisando y transformando a partir de los diversos procesos de identificación y desidentificación vividos y que vamos conectando con los relatos de nuestro contexto sociocultural. (Castiñeira, 2005: 45-46)

A identidade individual do sujeito não pode alienar-se da sua identidade social, princípio defendido, entre outros, por Henri Tajfel, que considera que a "identidade social de um indivíduo está ligada ao reconhecimento da sua pertença a certos grupos sociais e ao significado emocional e avaliativo que resulta dessa pertença" (*apud* Cabecinhas, 2006: 2). A noção de identidade define-se, portanto, a partir de uma perspectiva bidimensional, na qual a dimensão pessoal/individual está intimamente inter-relacionada com a dimensão social/colectiva, na medida em que a primeira se edifica e realiza sempre a partir da segunda, que representa um campo de interacção e comunicação no qual são compartilhados valores comuns.

Como observámos, a ideia de interacção reparte-se pelas noções de identificação e diferenciação/demarcção. Por um lado, a identificação traduz-se num processo evolutivo que perdura durante toda a vida, parcialmente inconsciente, fundado no relacionamento com os outros. Este permite uma formação de um Eu ideal a partir da assimilação ou apropriação, total ou parcial, de qualidades ou atributos obtidos na diversidade de modelos oferecidos pelos vários grupos que constituem a sociedade. Em oposição, a rejeição de alguns postulados, a não identificação com valores, crenças e símbolos culturais do outro, conduz a uma ideia de demarcção que sublinha ou vinca as características que o sujeito entende como sendo suas.

Cada indivíduo, como sujeito social que é, forma-se então nas relações que estabelece com os outros que, de acordo com o processo dialéctico descrito por Jan Assmann, são, em simultâneo, emissores e receptores de um conjunto de valores, sentidos e símbolos expressos de uma cultura (Assmann, 1992: 135). A consciência de pertença social, através da partilha de um conjunto de símbolos comuns, conduz à constituição de uma identidade colectiva que se transmite e se perpetua através das gerações. A linguagem, a geografia, a religião, a etnia, rituais, danças, padrões e ornamentos, trajes e tatuagens, a gastronomia, monumentos, imagens, paisagens, etc., constituem um conjunto de elementos simbólicos e identificadores que se assumem como características diferenciadoras criadas para simbolizar um grupo,

uma comunidade ou uma nação, com o objectivo de alimentar um sentido de unidade e de comunidade e estimular o sentimento de pertença a uma entidade colectiva (Schnapper, 2007: 9). Castiñeira, apoiando-se nos estudos de Charles Taylor, complementa a definição do conceito em análise, apontando para três características fundamentais que regulamentam a formação de identidades colectivas: a existência de um horizonte moral ou um conjunto de valores compartilhados pelos seus membros; a vontade expressa do grupo para formar um actor comum e o reconhecimento por parte de outros colectivos (Castiñeira, 2005: 49). Para além destes factores, a auto-definição de um grupo necessita, ainda, de um outro elemento fundamental, portador de coesão e coerência existencial e moldador da identidade: a nossa memória histórica.

Depois de Maurice Halbwachs e Pierre Nora, Jan Assmann recuperou também a noção de memória colectiva e sistematizou-a, assinalando-lhe duas dimensões distintas: a memória comunicativa e a memória cultural, uma polaridade que Assmann contrapõe usando os conceitos de “quotidiano” vs. “festividade”. Por memória comunicativa o teorizador alemão entende a interacção quotidiana que se baseia nas recordações relacionadas com acontecimentos passados recentes, partilhadas com indivíduos contemporâneos. Trata-se, pois, de uma memória geracional que tem a duração biológica dos seus membros, o que representará um horizonte temporal de 3-4 gerações, 80-100 anos, isto é, a fronteira até que o último sobrevivente de uma geração poderá viver (Assmann, 1992: 50-52). A memória cultural, por seu turno, possui um horizonte temporal ilimitado, assenta em figuras simbólicas que representam um conjunto de conhecimentos do passado capazes de conferir ao grupo a consciência de uma identidade comum. Ao contrário da memória comunicativa, a memória cultural narra acontecimentos históricos que não foram necessariamente vividos ou testemunhados pelos seus membros. Mais cerimoniosa, a memória cultural do passado é mantida através de textos, danças, imagens ou rituais e transmitida por figuras que Assmann designa de *spezialiserte Traditionsträger* [portadores de tradições especializados], nomeadamente, padres,

xamãs, mandarins, professores, artistas, escritores, intelectuais, etc. (*idem*: 52-56). Por outras palavras, os processos de transmissão desta memória histórica ou colectiva obedecem a duas tipologias de memória que podem ocorrer de forma concomitante ou não; assim, os acontecimentos do passado podem ser transmitidos às novas gerações ou através de uma memória comunicativa – quando o conhecimento desses mesmo eventos é transmitido de forma intergeracional sempre que os membros mais velhos do grupo descrevem ou narram aquilo que testemunharam ou viveram - ou através de uma memória cultural, isto é, quando os acontecimentos são apreendidos através de meios simbólicos tal como representações materiais (livros, filmes, fotografias ou imagens) ou práticas simbólicas (tradições, comemorações, rituais, etc.) (Assmann, 1992: 50-52; Assmann, 2006: 51-58).

A memória cultural, ainda descrita por Ansgar Nünning como “o espaço virtual composto por rituais, objectos semióticos e sistemas de processos de comunicação oral, escrita e visual” (Nünning, 2006: 3), assim como os mecanismos comunicacionais da memória social desencadeada a partir de contextos grupais, desempenham um papel central na narrativa de um conjunto significativo de autores de expressão alemã. Influenciados pela presença memorial do passado, estes autores concretizam, através do gesto literário, uma dupla função: por um lado, assumem-se como agentes na formação de memórias colectivas ao dar continuidade aos processos de comunicação, essenciais na cadeia da transmissão da memória; por outro lado, buscam a sua própria consciência identitária. James E. Young refere-se a esta geração de artistas pós-Holocausto como sendo uma geração que tem construído uma imagem do passado essencialmente a partir de uma “história recebida”:

[Their] experience of the past is photographs, films, books, testimonies... a mediated experience, the afterlife of memory represented in history's after-images: the impressions retained in the mind's eye of a vivid sensation long after the original, external cause

has been removed. (Young, 2000: 3s.).

Partilhando esta mesma perspectiva, Jens Birkmeyer e Cornelia Blasberg relembra que o acto de rememorar é um gesto exclusivo das testemunhas ou intervenientes no momento verbalizado, ainda assim, as gerações que nasceram após 1945, que só têm acesso à memória do Holocausto a partir da memória de outros, devem poder apropriar-se desta memória. Por se tratar de uma memória universal, de carácter tão excepcional, não deverá pertencer exclusivamente às vítimas e perpetradores, mas também às gerações que lhes sucederam (Birkmeyer / Blasberg, 2006: 12). A representação do passado por indivíduos da segunda ou terceira geração conduziu ainda à criação de uma nova categoria de memória a que Marianne Hirsch chamou “pós-memória”:

Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right. (Hirsch, 2008: 103)

Esta é uma forma muito particular de memória, uma vez que a ligação do sujeito ao objecto é mediada por terceiros, isto é, a narração não é elaborada com base na recordação dos eventos vividos pelo próprio, assentando antes num investimento imaginativo e na criação. A pós-memória caracteriza ainda a experiência daqueles que cresceram dominados por narrações de factos que aconteceram antes do seu nascimento e cujas histórias são, no fundo, as histórias de indivíduos da geração anterior (frequentemente, os seus identificadores primários), para quem os acontecimentos traumáticos nunca foram nem compreendidos, nem recriados (Hirsch, 1997: 22). Hirsch reconhece ainda o carácter problemático desta terminologia, nomeadamente no que concerne a utilização do prefixo “pós” que, muito embora possa parecer que remeta para o que está para além da memória – o

que, no entender de muitos, poderá ser a própria história –, tem, neste contexto específico, um significado muito particular: a pós-memória afasta-se da história pela profunda ligação pessoal do indivíduo que elabora a narrativa e distingue-se da memória pela distância geracional (ibidem). Não obstante esta distinção, há um claro denominador comum que prevalece: tanto a memória como a pós-memória dizem respeito a “construções de um tempo que já passou” (ibidem), um tempo que marcou o percurso biográfico daqueles que o viveram e um tempo que continua a influenciar a vida daqueles que têm de construir e consolidar a identidade sob o legado de um trauma parental ou sob o peso do passado histórico do país.

3. Paul Schatz im Uhrenkasten

Publicado em 2000, o segundo romance do autor alemão Jan Koneffke¹ assume-se como a obra que viria a trazer maior notoriedade ao escritor junto do

¹Jan Koneffke nasceu a 19 de Novembro de 1960 na cidade de Darmstadt e cursou Filosofia e Germanística na Freie Universität de Berlim. Ao longo dos anos tem trabalhado como escritor, crítico literário e correspondente cultural em diversos jornais e rádios, na Alemanha, e noutros países, como a Roménia, a Itália e, actualmente, na Áustria.

Em 1984 cinco poemas do autor foram incluídos no *Laubterland Jahrbuch der Lyrik* e, em 1987, aos vinte e seis anos de idade, recebeu em Darmstadt o *Leonce-und-Lena-Preis*; aquando da justificação da escolha deste autor, o júri sublinhou que “a poesia do jovem escritor convence pelo seu discurso poético único, onde há amplo lugar para a fantasia linguística e imagens surpreendentes e pouco comuns” (Arnold, 1996: 2). Concluiu o curso no mesmo ano, tendo apresentado para o efeito uma dissertação de mestrado sobre o autor Eduard Mörike. Em 1988 surgiu a sua primeira publicação, a narrativa *Vor der Premiere* e, um ano mais tarde, a colectânea de poemas *Gelbes Dienstrad*. Em 1995 foi-lhe atribuída a bolsa Villa-Massimo e partiu para Roma, onde viria a permanecer durante oito anos. Reside em Viena desde 2003, onde é redactor na revista *Wespennest*.

A obra literária de Jan Koneffke alcança um espectro bastante alargado de géneros e públicos que vão desde a prosa narrativa, a lírica e o romance autobiográfico até à publicação de literatura infanto-juvenil. Desde a sua primeira publicação em forma de prosa, *Vor der Premiere*, em 1988, seguem-se os seguintes títulos: *Gelbes Dienstrad wie es hoch durch die Luft schoß* (1989), *Bergers Fall* (1991), *Halt! Paradiesischer Sektor!* (1995), *Gulliver in Bulgarien* (1999), *Paul Schatz im Uhrenkasten* (2000), *Was rauchte ich Schwaden zum Mond* (2001), *Eine Liebe am Tiber* (2004), *Nick mit den stehenden Augen* (2004), *Die Schönheit des Vergänglichlichen* (2004) e *Abschiedsnovelle* (2005). No Verão de 2008 Jan Koneffke publicou o romance de literatura juvenil *Die Sache mit Zwillie* e o romance autobiográfico *Eine nie vergessene Geschichte*.

O trabalho do autor tem sido reconhecido com a atribuição dos seguintes prémios e bolsas: *Leonce-und-Lena-Preis der Stadt Darmstadt* (1987); *Arbeitsstipendium für Berliner Künstler* (1987); *Stipendium der Peter-Suhrkamp-Stiftung* (1987/88); *Förderpreis zum Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg* (1990); *Alfred-Döblin-Stipendium* (1990); *Arbeitsstipendium für Berliner Künstler* (1995); *Villa-Massimo-Stipendium Rom* (1995); *Aufenthaltsstipendium des Kulturministeriums Rheinland-Pfalz für Bulgarien* (1998); *Gastprofessur für Poetik and der Universität-Bamberg* (2001); *Stipendiat des Bahnhofs Rolandseck*

público². Este romance autobiográfico é dedicado a Eva-Maria Koneffke, tia do autor cuja biografia inspirou a criação do personagem Paul Schatz, o protagonista.

O romance em apreço foi considerado pela crítica literária um exemplo da “literatura de memória nacional-socialista” (Riedler, 2000) que, para além de reconstruir o horror do período nazi a partir da perspectiva de uma criança miscigenada, apresenta ainda apontamentos de momentos fundamentais da história alemã do século XX, nomeadamente a República de Weimar, o Terceiro *Reich* – momento central do romance –, o ano de 1968 e a Reunificação da Alemanha.

O protagonista, Paul Schatz, é filho do “judeu e desprezível pintor de placas Joseph Schatz” (Koneffke, 2000: 13) e da cristã Eva Hau Eisen, que morre quando Paul é ainda criança, sob circunstâncias muito duvidosas que serão esclarecidas apenas no final do romance (o desaparecimento precoce de Eva dá-se em consequência de complicações provocadas por um aborto, ao qual foi forçada pelo próprio pai). Paul cresce junto da família materna com o austero avô Karl Hau Eisen, a severa tia Elsa e a empregada doméstica Ida no Scheunenviertel berlinense, quarteirão situado a norte da Alexanderplatz onde viviam elementos da pequena burguesia, proletariado e imigrantes judeus oriundos de leste.

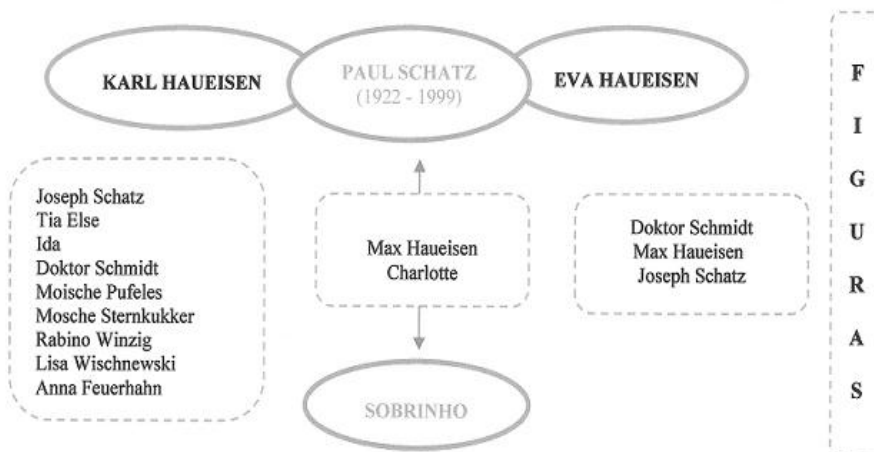
Paul Schatz im Uhrenkasten é um romance fechado, cujo tempo da diegese percorre cerca de setenta anos: começa em 1928, quando o personagem principal tem seis anos de idade e termina em 1999, quando este morre. A estrutura do romance é composta por três partes:

(2002); Prémio do “Screening Committee of the Annual Best Foreign Novels, 21st Century” pelo romance *Eine Liebe am Tiber*, na categoria de “Melhor Romance de Expressão Alemã 2004” (China, 2005); Offenbacher Literaturpreis (2005).

² Em Dezembro de 2000 o romance ocupava o lugar cimeiro da tabela de obras recomendadas pelos críticos literários de diversos jornais e revistas. Veja-se, por exemplo, a revista *Literaturen* (12.2000) ou os jornais *Wiesbadener Kurier* (08.12.2000) e *Nordsee-Zeitung* (07.12.2000).

PARTE I	PARTE II	PARTE III
37 Capítulos	18 Capítulos	7 Capítulos
1928 - 1937	1937 - 1945	Pós-1945
Berlim, Scheunenviertel	Quedlinburg	Berlim

Morte de Eva Infância com família materna Morte do avô <i>Pogroms</i>	Fuga para Quedlinburg Trabalho na biblioteca Relacionamento com Lotte Esconderijo na floresta	Regresso a Berlim Reencontro com o pai Revelação do motivo da morte da mãe
--------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------



CAPÍTULOS AUTÓNOMOS - NARRATIVA PARALELA		
1968	1968/1974/1982	1999
Eu-narrador visita o tio Paul Schatz em Quedlinburg	Relacionamento do Eu-narrador com Paul	Morte de Paul Schatz

Fig. 1: Configuração espaço-temporal e figuras do romance.

Enunciada a partir de uma perspectiva narrativa de terceira pessoa, a primeira parte descreve ao longo de trinta e sete capítulos a vida do protagonista, o pequeno e órfão Paul, e o relacionamento excepcional com o avô Karl Hau Eisen no

Scheunenviertel berlinense dos anos vinte. Termina com o capítulo autónomo “1968”, momento em que surge um Eu-narrador, uma criança de oito anos de idade que visita o tio Paul em Quedlinburg pela primeira vez.

A segunda parte do romance é composta por dezoito capítulos e acompanha o percurso de Paul em Quedlinburg, num momento em que procura escapar à perseguição nazi, primeiramente buscando refúgio em casa do tio-avô Max Haueisen, depois e durante três anos, escondido num esconderijo na floresta. À semelhança da primeira parte, a segunda parte termina com um capítulo autónomo intitulado “1968/1974/1982”, no qual o mesmo Eu-narrador descreve o seu relacionamento com o tio Paul ao longo dos anos. Na terceira parte, terminada a guerra, encontramos a personagem central em idade adulta. Paul regressa ao Scheunenviertel e busca um motivo para a morte misteriosa da mãe. O círculo fecha-se com o capítulo autónomo “1999”, ano da morte de Paul e última visita do Eu-narrador a Quedlinburg para o funeral do tio.

O romance em análise é estruturado de uma forma muito particular na medida em que no mesmo *corpus* textual são narradas duas histórias paralelas que, embora situadas em estratos temporais diferenciados, se intersectam e completam, sendo que será neste processo dialéctico de partilha que o protagonista encontrará um sentido para o seu percurso biográfico. Assim, numa análise dos estratos espaço-temporais podemos afirmar que o período nacional-socialista dirá respeito ao primeiro estrato temporal, em torno do qual se desenvolve o romance. Ao nível do espaço temos, como pano de fundo, a cidade de Berlim: a casa do avô Haueisen e as ruas do Scheunenviertel; num momento posterior do romance, temos a cidade de Quedlinburg: a casa do tio Max, a biblioteca do castelo e o esconderijo na floresta, onde Paul viria a permanecer até ser libertado pelas tropas norte-americanas. Por fim, assistimos ao regresso a Berlim, cidade destruída pela guerra. São percorridos, portanto, cerca de vinte anos da vida de Paul. No que concerne à perspectiva narrativa, este primeiro estrato é narrado na terceira pessoa.

O segundo estrato temporal tem início no ano de 1968, momento em que é trazido um novo protagonista ao texto: um sobrinho de Hannah, esposa de Paul que, narrando na primeira pessoa, descreve essencialmente a sua relação com o protagonista da *outra história* do romance. Para além dessa função, este sobrinho, cujo nome nunca é enunciado mas que podemos relacionar com o autor empírico do romance, narra a sua própria história individual, dando conta da sua evolução enquanto indivíduo ao longo dos anos e apresentando, de forma sucinta, um retrato da R.F.A. e da R.D.A. do pós-guerra.

O romance *Paul Schatz im Uhrenkasten* inicia *in medias res*. O primeiro capítulo, detentor de uma importância fulcral na medida em que contém a matriz de toda a narração, lança uma série de questões que provocam um efeito de estranheza no leitor e que o conduzem para um mundo imaginário:

Verstellte Großvater Haueisen einen Uhrenzeiger? Hockte er im
Erdinnern am Schaltpult mit blinkenden Lampen und
zweihundertdreißig exakten Uhren und zettelte Revolutionen an?
Streichelte er seinen Bart, Karl Haueisen, der Logenmeister,
Antisemit und Rechnungsrat im Reichpostministerium und
Hitlerhasser gewesen war?
Bediente Großvater Haueisen in seiner schalldichten Kammer mit
Pritsche und Hollerithmaschinen, die Lochstreifen ausspuckten,
Meßskalen, bebenden Zeigern in schwarzem und rotem Bereich,
einen Hebel und rettete seinen Enkel? (9)³.

³ [Será que o avô Haueisen mudou um ponteiro do relógio? Estará ele sentado no centro da terra, na sua mesa de controlo com luzes acesas e duzentos e trinta relógios precisos a organizar revoluções? Passará ele a mão pela sua barba, Karl Haueisen, que era maçã, anti-semita e conselheiro da contabilidade do Ministério da Correspondência do *Reich* e homem que odiava Hitler? Será que o avô, na sua câmara forte com uma tarimba e máquinas ruidosas, que libertavam fitas de papel, com régua de medição, ponteiros que tremem na zona preta e vermelha, terá movido uma alavanca e salvo o seu neto?]

Neste primeiro capítulo o leitor é confrontado com um mundo diferente, estranho, surreal e que sugere a descrição de uma visão, de um sonho ou de uma fantasia. A voz do narrador mistura-se com a voz do protagonista, num discurso que insinua ou a presença de uma perspectiva infantil ou uma visão alucinada de uma personagem. Imediatamente no capítulo seguinte o estilo torna-se mais sóbrio e equilibrado e é descrita uma das personagens centrais do romance: o avô Karl Hau Eisen, oriundo de uma família de relojoeiros e colecionador devoto de relógios. Neste capítulo é ainda feita a primeira alusão à mãe de Paul, no pretérito, o que antecipa uma provável ausência: “Und Paul dachte an seine Mutter... sie hatte Haar, das aus Feingold war und glimmerte, und eine behutsame Hand, weicher als Pferdeschauze” (11)⁴. A razão para a ausência da figura materna e ainda a existência de um conflito entre a mãe e o avô são enunciadas no capítulo seguinte:

Pauls Mutter starb als er 6 war und er mußte sich von seiner strengeren Tante erziehen lassen. [...] Manches konnte Großvater Hau Eisen seiner Tochter nicht vergessen. Sich mit einem Juden einzulassen und schwanger zu werden – das war Verrat! Im Reichpostministerium, wo er Rechnungsrat war, blieb seine Schmach kein Geheimnis. Wer Hau Eisen nicht verletzen wollte, sprach von einem Schicksalsschlag. Andere haßten Hau Eisen, der seiner Tochter keinen Abort hatte machen lassen. [...] Vor einem deutschnationalen Rechnungsrat, der Rassenschande in seiner Familie nicht verhinderte, konnte man keinen Respekt haben. Monate vergingen, bis Hau Eisen seine Niedergeschlagenheit abwarf. Nein, er verzieh seiner Tochter

⁴[E Paul pensava na sua mãe... ela tinha um cabelo que era de ouro e brilhava, e uma mão graciosa, mais macia do que o focinho de um cavalo.]

nicht. Und wenn sie mit dreißig starb, war das beinahe eine Gnade (12)⁵.

Paul cresceu a ouvir a família materna descrever o pai como um judeu repugnante, um quebra-corações que escondia sempre alguma coisa (13), acusações que Paul nunca contrariava pois, à imagem do avô, queria ser maçã e trabalhar para o *Reich*. A criança desejava ainda não descender daquele pai (judeu), nem ter herdado o seu cabelo louro nem os seus olhos azuis (13) – uma clara ironia face ao estereótipo da pretensa fisionomia ariana.

À noite, sozinho na cama, o pequeno Paul debatia-se com a ausência da mãe e interrogava-se porque ninguém lhe explicava o porquê do seu súbito desaparecimento (14). Antes de adormecer, Paul recordou a última vez que vira a mãe: num dia de Inverno despedira-se dele com um beijo e um abraço e prometera regressar com um brinquedo. Mas a mãe nunca mais voltou e o pequeno questionava os adultos: “A mãe não encontra o meu brinquedo?” (14). Depois de perder a mãe, Paul viria ainda a enfrentar a sua segunda perda: no dia da *Machtergreifung* de Hitler, a 30 de Janeiro de 1933, Karl Haueisen morre também.

É a partir deste momento que Paul entra (procura refúgio?) num mundo de fantasia, do qual provavelmente nunca viria a sair durante toda a sua vida. Com um telescópio – dado pela tia, como sendo o brinquedo que a mãe teria escolhido – Paul aprendeu a olhar o céu e a procurar a mãe que, no meio de uma constelação de estrelas, olhava pelo filho. Ao criar um mundo fantástico, o protagonista desenvolve uma estratégia de sobrevivência muito particular. Assim, paralelamente

⁵[A mãe de Paul morreu quando ele tinha seis anos de idade e teve de ser educado pela sua severa tia. [...] Havia coisas em relação à sua filha que o avô Haueisen não conseguia esquecer. Meter-se com um judeu e engravidar – isso fora traição! No Ministério da Correspondência do *Reich*, onde era conselheiro da contabilidade, esta afronta não era nenhum segredo. Quem não queria magoar Haueisen, falava de um golpe do destino. Outros odiavam Haueisen uma vez que não tinha obrigado a filha a abortar. [...] Por um conselheiro alemão, que não conseguiu evitar a *Rassenschande* na família, não se poderia ter respeito. Passaram-se meses até Haueisen deixar de andar cabisbaixo. Não, ele não perdoava à filha. E quando ela morreu aos trinta, isso foi quase um acto de misericórdia.]

ao mundo da perseguição, da discriminação e da destruição dos seus amigos judeus, vítimas de *Pogroms*, Paul inventa um mundo da fantasia, um mundo à parte onde busca consolo e esperança para enfrentar a realidade. Nesta sua fantasia Paul transforma o avô num ídolo e atribui-lhe poderes sobre-humanos como, por exemplo, a capacidade para derreter glaciares e provocar a erupção de vulcões (82); se algo errado acontecer, Paul sairá ileso, pois o avô protege-o. O mundo da imaginação onde Paul habita para conseguir sobreviver, assume a imagem de um relógio de coluna [*Uhrenkasten*] que o protege, tal como o relógio onde se escondera um dos cordeiros na versão alemã do conto *O Lobo e os sete cabritinhos*, dos irmãos Grimm⁶. Ingenuamente Paul acredita que o avô tem poder para mudar os ponteiros dos seus 230 relógios, retroceder no tempo e remediar todo o mal, neste caso, a ascensão de Hitler ao poder e a discriminação dos judeus:

Als er tot war, verstellte Großvater Haueisen einen Uhrenzeiger – und Holzoma Hinderburg berief Holzteufel Hitler nicht zum Reichzkanzler. Es wagten sich keine SA-Leute ins Scheunenviertel, um Steine in Mosche Sternkukkers Buchladen zu werfen. Und es kam zu keiner Razzia, bei der man einen Haufen Menschen im Grenadierstraßenhof zusammentrieb und beschimpfte und ruppig anfaßte. Und niemand pinselte weiß an Pufferles Eierladen: ‘Kauf nicht bei Juden’. Und Mosche Sternkukker hockte nicht weinend in seinem Laden zwischen Glasscherben. Frau Feuerhahn versteckte

⁶ O refúgio no mundo imaginário dos relógios é transposto para a realidade concreta de Paul no momento em que a *Sturmabteilung* assalta o Scheunenviertel. Nesta ocasião, Paul esconde-se na coluna do relógio do avô e salva-se, tendo outras crianças sido levadas e mortas: “SA-Leute kamen ins Haus, und Paul versteckte sich im Uhrenkasten vom Großvaters Wanduhr. In keine Ecke vergaßen sie zu schauen, um Paul ausfindig zu machen. Sie rissen Tapeten ab, schlitzten Matratzen auf, schossen in einem Vorgang, der sich bewegte, sie tobten vom Zimmer zu Zimmer, vergeblich. Und am Ende verhafteten sie alle Kinder im Scheunenviertel und brachten sie um” (55). [Elementos da SA entraram em casa e Paul escondeu-se dentro do relógio de coluna do avô. Não se esqueceram de verificar em nenhum canto de forma a encontrar Paul. Rasgaram o papel de parede, cortaram os colchões, atiraram numa cortina que se mexeu, correram furiosos de quarto em quarto, em vão. E por fim prenderam todas as crianças do Scheunenviertel e assassinaram-nas.]

sich nicht eine Woche im Keller mit blauen Flecken an Armen und Beinen und verschwellenem Gesicht (26)⁷.

Múltiplas sequências do romance caracterizam-se, assim, por assumir uma perspectiva narrativa que não é a de um narrador adulto que observa e enuncia o percurso biográfico de um indivíduo, mas de uma criança que vê e sente os acontecimentos de acordo com a sua própria visão do mundo.

São vários os episódios que dão conta dessa realidade e universo conceptual infantis. Os eventos descritos e a linguagem utilizada em inúmeros passos do romance conduzem o leitor a um mundo de sonho e de fantasia, que ora despertam sentimentos de pena e comoção, ora provocam o riso⁸. No excerto que se segue, enquanto brinca aos médicos e enfermeiras com Lisa Wischineski, Paul confronta-se com um facto real que, embora hilariante numa primeira leitura – por se tratar de um juízo ingénuo de uma criança – encerra em si um significado mais profundo:

[Quando estava morto, o avô Hau Eisen mudou um ponteiro do relógio – e a “avó de madeira” Hindenburg não chamou o “diabo de madeira” Hitler para chanceler. Não andavam membros das SA no Scheunenviertel a atirar pedras à livraria do Mosche Sternkukker. E não havia rusgas, nas quais um monte de pessoas era levado para o pátio da Grenadierstraße para aí serem insultadas e agarradas com violência. E ninguém pintava de branco na loja de ovos do Pufferl: ‘Não compreem nas lojas dos judeus’. E o Mosche Sternkukker não estava sentado a chorar na sua loja no meio de estilhaços de vidro. A Senhora Feuerhahn não se escondia na cave durante uma semana com nódoas negras nos braços e nas pernas e com o rosto inchado.]

⁸ O cómico ou tragicómico são elementos que caracterizam variados passos do romance. Entre muitos outros, podemos considerar as alusões ao facto de que também Hitler seria judeu e que, por isso, quando erguia a mão direita para fazer uma saudação, tapava o pénis circuncidado com a esquerda (32) ou, ainda, o momento em que Paul gagueja uma saudação nazi (174). Na verdade, muitos dos episódios de *Paul Schatz* transportam-nos para o filme *La vita è bella*, de Roberto Benigni (1998) onde, com bastante humor, um pai cria um mundo bastante diferente do real e procura poupar o filho, ainda criança, da dura realidade da deportação e busca pela sobrevivência num campo de concentração.

Ainda a respeito dos apontamentos de humor recorrentes em muitos passos do romance, Sabine Peters reconhece-o também nas passagens onde é descrita a vida dos judeus na Alemanha, principalmente através das alusões a Joseph Schatz, pai de Paul: “No romance de Koneffke este mundo (o mundo judaico do Scheunenviertel) é revivido através de imagens coloridas, extravagantes e sensuais, intensificadas muitas vezes com anedotas e sonoridades estranhas, no qual de uma forma muito abrangente a vida judaica ortodoxa é reproduzida de forma irónica, principalmente através da forma como o pai de Paul é caracterizado: ‘Ele odiava o ser rastejante do pai e o seu alemão estranho, que soava como se tivesse banha na boca.’ (33) / ‘Dizes a ti próprio, sou judeu, depois negas, porque alguém diz que és meio judeu, que devemos pensar? Que somos um oitavo, um quarto, meio ou três quartos de judeu? Não sei. Que devemos pensar deste mundo, onde te é dado um Deus quer queiras ou não. [...] Que devemos pensar deste mundo, onde te odeiam e odeiam o teu Deus, independentemente de acreditares nesse Deus ou não, que devemos pensar?’ (34)” (Peters, 2000).

“Du bist nicht beschnitten!” [sagt Lisa]

Und ein Jude hatte beschnitten zu sein. Und wenn er Paul, einen kompletten Piephahn hatte, war er kein Jude. Oder kein echter Jude. Oder ein falscher Jude mit arischem Piephahn. Ja, er war im Besitz eines arischen Piephahns (31)⁹.

Paul tem a noção de que é filho de um judeu, que existem desavenças familiares porque Joseph Schatz é judeu e que é julgado pela tia Else por ser uma criança miscigenada. A amiga, porém, acusa-o de não ser judeu porque não foi circuncidado. Paul sente que não pertence a nenhum dos lados, que não tem, por isso, uma identidade definida. Ele sente-se, no fundo, um Zé-Ninguém: “Ja er, Paul Schatz, Sohn eines schimmlichen Schildermalers und einer empfindlichen Logenmeistertochter, war nicht Fisch und nicht Fleisch, ein kleiner Herr Niemand”(135)¹⁰. Paul confronta-se, enfim, com a ausência de identificadores primários capazes de lhe transmitir um sentido de pertença e carece de estruturas que o apoiem na construção de um Eu integrado e coerente¹¹.

⁹[“Tu não és circuncidado! [afirma Lisa] ‘E um judeu tinha de ser circuncidado. E se ele, Paul, tinha uma pilinha completa, não era judeu. Ou não era um judeu autêntico. Ou um falso judeu com uma pilinha ariana. Sim, ele possuía uma pilinha ariana.]

¹⁰[Sim ele, Paul Schatz, filho de um pintor de placas bolorentas e de uma filha de um mação hipersensível, nem era carne nem peixe, era um pequeno Zé-Ninguém].

¹¹ As dificuldades com que Paul Schatz se depara para definir o seu lugar no mundo podem ser consideradas circunstâncias que contradizem todos os elementos que compõem a noção de identidade. Recuperando alguns dos aspectos relativos à noção de identidade, podemos considerar que o conjunto de questões centrais que definem um indivíduo (quem sou eu? / onde pertença? / como me integro?) não encontra uma resposta simples em *Paul Schatz im Uhrenkasten*. Na realidade, Paul revela dificuldades na definição da sua auto-percepção, na medida em que actua em dois contextos grupais completamente antagónicos (o mundo dos amigos judeus e de Joseph Schatz e o universo da família materna onde se defendem postulados anti-semitas), grupos nos quais – porque não alcança a amplitude das diferenças que separam estes dois universos – não sabe exactamente como actuar. Para além disto, o conceito de identidade parte de um sentido de identificação com o “outro” e assenta também na noção de coerência, isto é, a percepção de que os diferentes elementos que constituem um Eu se encontram devidamente unificados; como vimos, Paul não sabe em quem se rever, com quem se identificar e, por isso, não está em condições de atingir a consciência de si próprio enquanto unidade coerente.

A falsa percepção da realidade, própria deste imaginário infantil, manifesta-se em vários episódios ao longo do romance. Por exemplo, o desejo de telefonar à mãe, verbalizado através do olhar inocente da criança, emociona:

Paul kurbelte am Telefon, das im Flur hing und manchmal rasselte, als sei es ein Weckwerk, und man verlangte Haueisen oder Tante Else oder, beinahe nie, Paul Nenntante, und Paul lauschte an einer Muschel, es knackte in seinem Ohr, und eine Frauenstimme erkundigte sich, mit wem er sprechen wolle. Paul antwortete in einen Trichter vor seinem Mund, er hieße Paul und wolle seine Mutter sprechen. Mutters Nummer wußte er allerdings nicht, und im Telefonverzeichnis ließ sie sich nicht finden. Und als Paul meinte, in einem amerikanischen Telefonverzeichnis stehe sie bestimmt, fragte es am anderen Ende belustigt, ob seine Mutter in Amerika lebe und Paul zu Hause vergessen habe, nein, erwiderte Paul, seine Mutter sei tot und wohne im Himmel, und es entstand ein Schweigen (38)¹².

É ainda enternecedora a imagem do momento em que Paul partilha com o amigo Mosche Sternkukker a sua convicção de que o avô está no centro da terra e comanda os acontecimentos do mundo: “Wenn ein Haufen Braunhemden in Scheunenviertel kommt und Feuer legt und Menschen mißhandelt, bewegt er einen Zeiger. [...] Auf Großvater ist Verlaß” (59)¹³. Mosche Sternkukker não desilude o

¹²[Paul dava à manivela do telefone que estava pendurado no corredor e que às vezes soava como se fosse um despertador e eram chamados Haueisen ou a tia Else ou, quase nunca, a tia emprestada de Paul [Ida], e Paul escutava numa concha, que crepitava no seu ouvido, e uma voz feminina perguntava com quem é que ele queria falar. Paul respondia para um funil em frente à sua boca que se chamava Paul e desejava falar com a mãe. O número da mãe, todavia, não o sabia e na lista telefónica também não seria possível encontrá-lo. E quando Paul afirmava que o número estaria certamente numa lista americana, perguntava do outro lado divertida se a mãe morava na América e se tinha esquecido Paul em casa, não, respondia Paul, a sua mãe estava morta e morava no céu, e fazia-se um silêncio.]

¹³[...se um monte de ‘camisas castanhas’ [SA] vierem ao Scheunenviertel pôr fogo ou violentar as pessoas, ele move um ponteiro. [...] Podemos confiar no avô.]

pequeno e entra na sua fantasia: “Ich verstehe [...] Dein Großvater berichtigt Gott, wo sein Weltplan mißlungen und Pfuschi ist. Er bessert Zeit und Geschichte aus” (59)¹⁴.

A inocência e ingenuidade de Paul, que conduzem a uma percepção deturpada da realidade, não se alteram todavia com o passar dos anos. Em plena adolescência, Paul continua a acreditar nas suas fantasias de criança. Aos catorze anos tem o seu primeiro relacionamento sexual com a prostituta Anna Feuerhahn, por quem se apaixona e a quem, inocentemente, promete proteger e salvar. Veementemente diz à rapariga que o avô não está morto, que foi enterrado num outro cadáver, pois o avô está sentado no interior da terra a controlar os acontecimentos (109). Aos quinze anos Paul testemunha o transporte de Moische Pufes, a pilhagem da livraria de Mosche Sternkukker, onde agora está pregado um letreiro com a inscrição “Rassepflege” [limpeza racial], e o tratamento desumano dado ao rabino Winzig, que é obrigado a comer páginas do Talmud e depois incinerado. Perante uma realidade tão intensa e violenta, Paul não compreende porque é que o avô não reage: “Nein er verstand nicht, warum Großvater Haueisen reglos in seiner Kammer im Erdreich am Schaltpult hockte [...] und keinen Zeiger verstellte!” (138)¹⁵. Pouco antes do final da guerra, com cerca de vinte anos de idade, Paul revela ainda esta ingenuidade. Depois de verificar que tantas outras pessoas morreram, constata que ele, o pequeno “Herr Niemand”, continua vivo e que tal só se deverá à intervenção do avô que terá operado mudanças nos ponteiros do relógio (231). O olhar de Paul, agora adulto, mantém-se inocente, infantil, agarrado às vivências do Scheunenviertel dos tempos de criança.

No último capítulo da primeira parte surge uma sequência narrativa que não é numerada, mas intitulada “1968”. Aqui dá-se o início de uma narrativa paralela

¹⁴[Compreendo [...] o teu avô corrige Deus, onde o seu plano do mundo falhou ou ficou aldrabado. Ele emenda o tempo e a história.]

¹⁵[Não ele não compreende porque é que o avô Haueisen estava inerte, de cócoras na sua câmara subterrânea junto à sua mesa de controlo [...] e não movia nenhum ponteiro.]

onde surge um Eu-narrador, um sobrinho-neto de Paul Schatz que viaja para Quedlinburg na companhia do pai. Paul contava então 46 anos de idade. O tio Paul e este sobrinho estabelecem um elo bastante forte. Olhando as estrelas, o jovem Eu-narrador ouve o início da narração da história da infância do tio Paul, tinha então oito anos e idolatrava o avô (158). Também o jovem sobrinho tinha a mesma idade e também ele sentia um profundo respeito pelo tio Paul com quem, em muitos aspectos, se identificava.

A segunda parte do romance difere bastante da primeira: mais breve, narrada de forma linear, descreve sete anos da vida adulta de Paul, refugiado em Quedlinburg, sob protecção do tio-avô Max Hau Eisen. Aí Paul ajuda o tio Max na biblioteca do castelo e torna-se gago (o tio acredita que os portadores de uma deficiência passam mais despercebidos). O leitor acompanha o seu relacionamento com Charlotte, empregada numa livraria e membro do coro da Benediktikirche que insiste em enviar-lhe bilhetes amorosos. A insistência e a determinação da rapariga darão os seus frutos e os jovens acabarão por se envolver amorosa e sexualmente.

A partir do décimo terceiro capítulo é narrado o momento em que Paul, na iminência de ser capturado, se refugia num esconderijo na floresta. Durante um período que terá durado mais de três anos, Paul é visitado apenas por Charlotte, a sua única ligação ao mundo. Este momento da vida de Paul é descrito como sendo muito difícil e agonizante:

Im Schlupfloch vergingen Minuten und Stunden und Tage nicht mehr. Sie nagten an Paul, als seien es Termiten. Sie fraßen Paul auf. Er horchte in den sausenden Wald und belauschte schnarrende, fauchende, kehlige Tierstimmen. [...] Paul wollte schlafen, Schlaf war seine Rettung, er wollte sein Leben verschlafen. [...] Er fand keinen Schlaf mehr. Er stellte sein Fernrohr ein und richtete es gegen Aldebaran und Orion und Schlange und Herkules, Wassermann,

Steinbock und Krone und Adler und Leier und Schwan und Delphin.
Sie bewegten sich nicht. Großvaters kosmische Uhr stand still
(212s.)¹⁶.

Esta segunda parte encerra com o capítulo autónomo “1968/1974/1982”, sequência em que Paul manifesta o desejo de verbalizar o seu percurso biográfico. Esta sequência narrativa reveste-se de uma importância central na medida em que é aqui que o protagonista encontra a fórmula para a restituição do sentido de continuidade interrompida quando era ainda uma criança. Ao narrar a história da sua vida, isto é, ao olhar para o passado, ao perspectivar os vários momentos ou episódios que o compõem e posteriormente ordená-los num discurso compreensível para o sobrinho, Paul alinha os fragmentos da sua vida e alcança um sentido de continuidade e coerência biográficas. A construção de uma narrativa pessoal conduz, assim, a um processo de domínio do passado, um processo catártico capaz de apaziguar todas as emoções e sentimentos difíceis que a figura terá sentido ao longo da sua existência e que, agora, parece possibilitar uma redefinição e uma consolidação da própria identidade. Esta consciência de que a narrativa pode ser veículo de reconciliação do Eu consigo próprio ou de mecanismo de superação de uma crise existencial/identitária é claramente assumida por Paul:

Man muss aus seinem Leben eine Geschichte machen, um bei
Verstand zu bleiben, ja, am Ende wenn es eine erstklassige
Geschichte ist, meint man, sie sei einem anderen passiert. Arme

¹⁶[No esconderijo os minutos e as horas e os dias não passavam. Agarravam-se a Paul, como se fossem térmitas. Devoravam Paul. Ele andava à escuta no bosque sibilante e ouvia o ronronar, o bufar e o som gutural das vozes dos animais. [...] Paul queria dormir, o sono era a sua salvação, ele queria dormir a vida toda. [...] Ele não encontrava mais o sono. Ele montou o seu telescópio e direccionou para Aldebaran e Orion e Serpente e Hércules, Aquário, Carneiro e Coroa e Águia e Lira e Cisne e Delfim. Elas não se moviam. O relógio cósmico do avô estava parado.]

Kerl, sagt man sich, oder, was ist der meschugge! Und lacht sich krumm und schief (240)¹⁷.

Mais tarde, em 1982, o jovem Eu-narrador cede por fim a um pedido do tio e regressa para escutar o final da história de Paul (245). Ao concluir a verbalização da sua história, Paul deu o passo final para dominar o passado e serenar as suas angústias. Ao conseguir *fazer uma história da própria vida* Paul encerrou um capítulo fundamental da sua biografia (1928-1945) e, ao perspectivar o seu próprio percurso com o distanciamento e objectividade que uma narração exige, Paul terá então alcançado o sentimento de catarse, próprio de quem anseia por este gesto verbalizador.

Paul Schatz im Uhrenkasten é um romance com um forte cunho autobiográfico. Em entrevista, Jan Koneffke descreve da seguinte forma a sua relação com o texto e com o protagonista e assume-se como sendo ele próprio uma das personagens intervenientes, o sobrinho que surge nos três capítulos autónomos e que escuta a narração da história do tio Paul:

Paul Schatz era na verdade uma “Paula” – uma tia (por via matrimonial) da família. Cresci com a sua história da infância no Scheunenviertel de Berlim, com o avô anti-semita, que ela amava e venerava, o esconderijo em Quedlinburg. Em *Paul Schatz* eu narrei a história da minha tia, com a qual me debato desde a minha infância. E esse é o ponto principal do romance: a solidariedade infantil entre o tio Paul, que nunca deixou de ser criança, e o seu sobrinho, a solidariedade de criança na admiração e no horror perante um mundo desumano, mas também a solidariedade infantil no sonho e no desejo

¹⁷[Temos que fazer uma história da nossa vida para mantermos a racionalidade, sim, no final se for uma boa história, imaginamos que ela aconteceu a outra pessoa. Pobre coitado, dizemos a nós próprios, que tonto! E fartamo-nos de rir.]

de um mundo melhor. Em suma: *Paul Schatz* dá conta da *solidariedade entre as gerações*, do trabalho de rememoração, da transmissão de acontecimentos passados. (Simões, 2009: 460) [Meus sublinhados]

Tal como referimos no início desta reflexão, a primeira narrativa ou o primeiro estrato temporal termina com o final da guerra, sendo que o leitor só volta a ter informações relativas a Paul Schatz no último capítulo autónomo através da voz do sobrinho. O restabelecimento do percurso biográfico de Paul é, assim, operado pelo sobrinho na sua narrativa paralela que, ao assumir a função de elo de ligação temporal, proporciona o encerramento de um ciclo, o estabelecimento de uma continuidade biográfica e a restituição de um sentido de coerência à vida de Paul Schatz.

A conclusão da história da vida de Paul feita por um indivíduo mais jovem sugere uma atitude não só de solidariedade, tal como enunciou Jan Koneffke, mas sobretudo de responsabilidade das gerações mais jovens perante o passado. De um ponto de vista mais pragmático e aproximando os conteúdos do tecido ficcional à própria realidade, podemos considerar que Jan Koneffke concretizou, através da escrita deste romance, o desejo de apresentar testemunho manifestado pela tia Eva-Marie. Como sabemos, é recorrente em sobreviventes da perseguição nazi a necessidade de rememorar, de verbalizar e dar a conhecer um percurso marcado por uma realidade violenta; transportar o passado para o presente é, no fundo, um imperativo moral para a reconciliação com a vida. Ao materializar essa necessidade Jan Koneffke assume, no fundo, que esse passado singular, particularmente a sucessão de eventos transmitidos através dos mecanismos da memória comunicativa, é agora também parte integrante do seu próprio Eu – o que vem reforçar a tese do carácter transgeracional do Holocausto cujo espectro atinge não apenas aqueles que o experienciaram, mas também filhos, netos e, neste caso particular, um sobrinho.

4. Considerações finais

Resumidamente, a conclusão mais geral que se permite extrair é a de que o Holocausto se assume como elemento fundamental da memória individual, social e colectiva desta geração de escritores pós-Holocausto e da qual Jan Koneffke é aqui representante. Esta condição é propiciada, por um lado, através dos mecanismos da memória cultural, isto é, a dimensão que narra acontecimentos que não foram necessariamente vividos pelos membros do grupo, acontecimentos que são lembrados através de um conjunto de objectos ou iniciativas simbólicas, alcançando, por isso, um horizonte temporal ilimitado. Por outro lado, e com particular relevância no romance que acabei de apresentar, através de uma memória comunicativa, isto é, a dimensão que diz respeito às interacções quotidianas dos vários sujeitos que partilham de forma inter-geracional acontecimentos que viveram ou que testemunharam. A memória do passado ocupa, assim, um lugar absolutamente central nas representações deste conjunto de indivíduos, na medida em que se assume como matéria para as suas encenações literárias, isto é, para as representações materiais da memória cultural através das quais um determinado acontecimento se perpétua no tempo. Por seu turno, estas encenações / estes textos assumem-se também como plataforma a partir da qual se desenvolve o processo de configuração identitária individual de cada autor.

Paul Schatz im Uhrenkasten assume-se, em suma, como resultado de um processo de consciencialização histórica que marcou os indivíduos nascidos depois do final da ditadura nacional-socialista. A identidade destes autores formou-se no contexto político-social do pós-guerra, o que viria a definir uma escrita assente num eixo temático muito concreto: a transmissão transgeracional da memória e da culpa histórica. Koneffke dá, assim, continuidade ao processo da *Vergangenheitsbewältigung*, o que corrobora uma constatação irrefutável: o Holocausto está ainda muito presente na sociedade alemã e a imagem de “um passado que não passa” estará longe de desvanecer. Na Alemanha, nação com o mais longo processo de

superação do passado, o passado nazi continua a ser um tema recorrente, não esquecido e não superado e essa consciência é claramente assumida neste romance:

‘Hitler, das war eine Episode!’, schrie [Max] Haueisen. ‘Ja, eine Episode’, spottete [der amerikanische General] Goldstone, ‘der wird euch drei Generationen als Mahlstein am Hals baumeln!’ (235)¹⁸

Referências bibliográficas

ARNOLD, Sven Arnold. “Jan Koneffke”, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. 52. Nlg, 1996.

ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck, 1992.

ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck, 2006.

BIRKMEYER, Jens e Cornelia Blasberg (Ed.). *Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.

CABECINHAS, Rosa (2006), “Identidades nacionais e memória social: hegemonia e polémica nas representações sociais da história”, Universidade do Minho. Consultado a 22.08.2008.

<<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6165>>.

CASTAÑIERA, Ángel. “Naciones imaginadas. Identidade pessoal, identidade nacional y lugares de memoria”. RESINE, Joan Ramos e WINTER, Ulrich (Eds.). *Casa encantada, Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2005. 41-78.

¹⁸‘Hitler, isso foi cá um episódio!’, gritou [Max] Haueisen. ‘Sim, um episódio’, troçou [o general norte-americano] Goldstone, ‘uma mó que ficará pendurada no vosso pescoço durante três gerações.’]

HALL, Stuart. "The question of cultural identity". HALL, Stuart et al (Eds). *Modernity and its Futures*. Cambridge: Open University, 1992. 273-316.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

"The Generation of Postmemory". *Poetics Today*. Porter Institute for Poetics and Semiotics. (29) 1, 2008. 103-128.

KONEFFKE, Jan. *Paul Schatz im Uhrenkasten*. Köln: DuMont, 2000.

NÜNNING, Ansgar et al (Eds.). *Literature and Memory, Theoretical Paradigms, Genres, Functions*. Tübingen: Francke Verlag, 2006.

PETERS, Sabine. "Jan Koneffke. Paul Schatz im Uhrenkasten". *Büchermarkt*. Deutschlandfunk, 12.11, 2000. [Programa radiofónico; Transcrições cedidas pelo autor].

RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa. "Identidade e nação na(s) poética(s) da modernidade: Os casos de Fernando Pessoa e Hugo von Hofmannsthal". RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001. 411-435.

RIGLER, Christine. "Leuchtdioden – Lagerfeuer und Uhrticke. Koneffke, Bürger, Schamp. Drei Romane jüngerer deutschen Autoren". *Der Standard*. 41, 26.09.2001.

SCHNAPPER, Dominique *et. al.* *Identity and Memory*. Paris: Culturesfrance, 2007.

SIMÕES, Anabela Valente. *O lugar da memória na obra de jovens autores de expressão alemã*. Ph.D. diss., Universidade de Aveiro, 2009.

YOUNG, James E. *At memory's edge: after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.

INTÉRPRETE OU MEDIADOR? DA COLONIZAÇÃO À GLOBALIZAÇÃO

Isabel Tulekian Lopes
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
ISCAP
Portugal
itulekian@iscap.ipp.pt

Resumo:

Ao longo da história, o papel do intérprete foi sempre central por permitir a comunicação entre povos de línguas e culturas diferentes. Se a colonização foi um bom exemplo do domínio linguístico exercido pelos representantes das potências europeias nos territórios colonizados, a realidade actual apresenta-se de forma bastante diferente. A globalização tem levado fluxos de imigrantes para os Estados Membros da União Europeia que, por razões demográficas e económicas, abriu em certa altura as suas portas aos imigrantes. Neste contexto, surgiram a necessidade e vontade política de organizar e regulamentar os fluxos migratórios externos e internos no Espaço Schengen. Um dos instrumentos para a implementação destas medidas é, sem dúvida, o desenvolvimento de uma rede de intérpretes de comunidade que, na sua qualidade de mediadores interculturais, asseguram a comunicação com estas populações e zelam pela sua integração na sociedade europeia. O intérprete comunitário desempenha as suas funções nos serviços públicos, como os tribunais, os serviços de polícia, a saúde, a área social e a área educativa, entre outros. Este estudo lança as bases para uma reflexão sobre as competências e a formação necessárias para o intérprete comunitário, no contexto acima descrito, oferecer um serviço de qualidade no desempenho da sua profissão.

Abstract:

Along history, the interpreter's role has always been central, allowing communication between people of different cultures and languages. Whereas colonization was a good example of the linguistic domination imposed by the European nations over the colonized territories, the situation seems to be quite different today. Globalization has brought migrant flows to the state members of the European Union, which at a certain time opened its doors to immigration. In this context, the European authorities stressed the necessity and political will to organize and regulate migrant flows inside and outside the Schengen area. One of the instruments for the application of these measures is, no doubt, the development of a network of community interpreters who, as intercultural mediators, will make communication possible with migrant people and will work for the integration of these people in the European society. Community interpreters work in public services, such as courts, police stations, hospitals, social services and schools. This study gives the bases for a reflection about skills and training that community interpreters need to develop, in the context described above, to reach the best standard of quality in their profession.

Palavras chaves: intérprete em meio social, mediador intercultural, colonização, globalização, língua, cultura.

Keywords: community interpreter, intercultural mediator, colonization, globalization, language, culture.

Desde o aparecimento da figura do tradutor/intérprete, confirmada nomeadamente com a colonização levada a cabo pelos Estados europeus em muitas zonas do mundo como a Ásia, África ou a América do Sul, a profissão de tradutor e intérprete afirmou-se como essencial na comunicação entre povos de

origem e língua diversas. Rapidamente, tornou-se óbvio que não existia apenas uma barreira linguística mas, sobretudo, uma barreira cultural que dificultava as relações entre falantes de línguas diferentes. Surgiu então o conceito de mediador intercultural, que de alguma forma se sobrepõe ao de tradutor ou intérprete.

Hoje em dia, a dita globalização não eliminou nem os obstáculos linguísticos nem os obstáculos culturais, e as sociedades e respectivas instituições estão em constante adaptação a situações de grande complexidade nas relações entre cidadãos. Como diz certamente Cronin,

Translation is all about making connections, linking one culture and language to another, setting up the conditions for an open-ended exchange of goods, technologies and ideas. (...) And it is because they connect more and more places and people to the cultural network that translators are important¹.

Propomos, por isso, uma reflexão sobre o papel do tradutor ou intérprete como mediador em que procuraremos delinear o contexto de actuação do mediador e o perfil adequado a essas funções. Retomaremos, por outro lado, exemplos citados por autores de vários países europeus em situações em que se evidencie a necessidade da intervenção de um mediador intercultural. Com efeito, como notou Gândara,

[n]ão obstante as múltiplas alterações do seu estatuto – desde disseminador do conhecimento a evangelizador, activista revolucionário, libertino, educador, génio criador ou mero ‘servo do autor’ –, a verdade é que o tradutor foi sempre, ao longo dos tempos, um mediador cultural. Em sociedades em constante mudança, o

¹CRONIN, M., (2003). “Translation and Globalization”, London and NY Routledge, p. 41.

tradutor estabeleceu permanentemente relações entre o passado e o presente e, sobretudo, entre as diferentes línguas e culturas².

A colonização foi um dos episódios da história que mais simbolizou o poder da língua entre os povos. A autoridade de uma nação colonizadora era imposta à população indígena através da imposição da língua do dominador. Em vários casos, aliás, a simples comunicação numa língua desconhecida pelo destinatário da mensagem era tida como suficiente para a imposição de regras; bem o demonstra, aliás, o *Requerimiento* espanhol, documento que impunha obrigações aos nativos onde quer que desembarcassem navegadores daquele país – e que, sendo lido em castelhano, naturalmente nunca poderia ser compreendido.

A propósito da colonização em África, Hountondji define o papel da língua francesa:

Malgré ses apparences humanitaires, la doctrine de l'assimilation, outre qu'elle n'enlevait rien à l'exploitation économique fondamentale dont elle n'était au contraire qu'un instrument raffiné, aboutissait en pratique, sur le plan culturel, à une négation active des civilisations autochtones.... Tout se passait comme s'il n'y avait de culture possible, de science possible qu'à travers la langue du colonisateur, comme si les langues africaines étaient radicalement incapables de véhiculer un savoir un tant soit peu sérieux [...]. La voie de la culture et de la science n'était pas cette voie large ouverte à tout le peuple par son propre système naturel de concepts et de signes, c'était une voie étroite, *semée d'épines et de ronces* comme toutes les voies du salut : c'était, en un mot, l'apprentissage du français³.

² GÂNDARA TERENAS, G., “O Estatuto do Tradutor e o Diálogo entre Culturas”, *Actas do XI Seminário de Tradução Científica e Técnica em Língua Portuguesa da União Latina*, Universidade Nova de Lisboa, 2008

³ HOUNTONDJI, P.(1967). « Charabia et mauvaise conscience », *Présence Africaine* 61, p. 16.

Rafael, de outra banda, descreve o significado diferente da tradução para o povo Tagalog, nas Filipinas e os colonizadores espanhóis:

For the Spaniards, translation was always a matter of reducing the native language and culture to accessible objects for and subjects of divine and imperial intervention. For the Tagalogs, translation was a process less of internalizing colonial-Christian conventions than of evading their totalizing grip by repeatedly marking the differences between their language and interests and those of the Spaniards⁴.

À semelhança de vários autores, Bassnett afirma que a colonização e a tradução andaram de mãos dadas mas, obviamente, reflectindo sempre o domínio da nação colonizadora e da sua língua:

The close relationship between colonization and translation has come under scrutiny; we can now perceive the extent to which translation was for centuries a one-way process, with texts being translated into European languages for European consumption, rather than as part of a reciprocal process of exchange⁵.

Pelo acima exposto, percebe-se como o papel do intérprete foi central no processo de colonização. Referidos como “as orelhas e a boca” dos agentes da potência colonizadora” ou até “agentes políticos”, os intérpretes nativos serviam-

Citado por Mopoho, R. (2009). “Interpreters and Translators as political mediators in colonial Sub-Saharan Africa”. *Unesco International Symposium on translation and cultural mediation*, Paris.

⁴ RAFAEL, V., (1988), “Contracting Colonialism: Translation and Cristian Conversion in Tagalog Society under early Spanish Rule”, Ithaca: NY Cornell University Press.

Citado por Bassnett, S. e Trivedi, H, (1999), “Of colonies, cannibals and vernaculars”, p. 5, In: BASSNETT, Susan e TRIVEDI, Harish (Eds). *Post-colonial translation*. London e New York: Routledge, p. I-XVIII.

⁵BASSNETT, S. e TRIVEDI, H, (1999). “Of colonies, cannibals and vernaculars”, p. 5, *in* BASSNETT, Susan e TRIVEDI, Harish (Eds). “Post-colonial translation”. London e New York: Routledge, p. I-XVIII.

lhes de assistente pessoal, de porta-voz e conselheiro e eram um instrumento essencial na manutenção da autoridade colonial. Neste contexto, os intérpretes estavam profundamente envolvidos na vida política das colónias e actuavam como mediadores, nomeadamente na prevenção de conflitos e na negociação de tratados.

Um exemplo relatado por Mopoho⁶ num discurso proferido em 2009 na UNESCO, em Paris, dá conta de um episódio ocorrido entre tropas coloniais francesas e um líder hostil na África Ocidental, segundo a descrição feita por Kourouma⁷ (1998:34-5). Quando as tropas francesas entraram na cidade de Soba, encontraram os nativos a cavar trincheiras na preparação de uma operação militar. O oficial francês procurou saber qual era o inimigo contra qual o Chefe Djigui tencionava lutar. Djigui respondeu que o inimigo era o oficial francês. Acrescentou que era aliado de Samory, considerado inimigo público número um dos Franceses na África Ocidental. Djigui desafiou o oficial francês para uma batalha em campo aberto, prevendo uma vitória das suas tropas. Mas o intérprete optou por não traduzir as palavras do Africano, sabendo que as tropas de Djigui não tinham hipóteses contra as tropas francesas e que o só facto de se proclamar aliado de Samory era suficiente para Djigui ser executado por traição. O intérprete optou por comunicar ao oficial francês que Djigui estava encantado com a chegada das tropas francesas e que podiam montar o acampamento na colina e, conseqüentemente, proteger a sua cidade. Este caso mostra que a mediação ultrapassa e completa o papel do intérprete. No contexto colonial, os intérpretes estavam numa posição ambígua: eram nativos, razão pela qual tinham um conhecimento profundo da língua e da cultura do seu povo, essencial para assegurarem a comunicação verbal e não verbal entre as duas partes. Mas, por serem nativos, eram considerados seres inferiores aos olhos dos colonizadores; ao mesmo tempo, eram identificados, aos olhos dos nativos, com o poder imposto pelo seu intermediário. O papel do

⁶ MOPOHO, R. (2009). "Interpreters and Translators as political mediators in colonial Sub-Saharan Africa". *Unesco International Symposium on translation and cultural mediation*, Paris

⁷KOUROUMA, A. (1998). « Monné, outrages et défis ». Paris: Seuil.

mediador passa, então, pela procura de uma relação equilibrada entre as duas partes entre as quais ele permite a comunicação e baseada na confiança que as duas partes têm na sua actuação.

Naturalmente, esta dimensão do tradutor ou intérprete como mediador, e mediador cultural, pode também ser percebida na sua vertente negativa. Isto é, se esse papel não for desempenhado de forma adequada, as consequências podem ser significativas. É pensar no caso Naulilaa, que envolveu nos anos vinte do século passado Portugal e a Alemanha, em que foi comprovado numa sentença arbitral de 1928 como a incompetência de um intérprete tinha podido desencadear uma série de acontecimentos em cascata, e um conflito militar, todos evitáveis se o teor real do discurso dos intervenientes tivesse sido devidamente exposto.

A comunicação entre culturas foi objecto de muitos estudos. Todos realçam que é uma tarefa difícil. Envolve muitos factores como a língua (comunicação verbal), a gestualidade (comunicação não verbal) e a utilização de conceitos como o tempo, o espaço e o silêncio que variam de culturas para outras. O antropólogo E.T. Hall definiu o conceito de culturas de alto e baixo contexto (*high and low context cultures*), que permite entender melhor as relações complexas entre cultura e comunicação. Nas culturas de baixo contexto, o que é dito é mais importante de que a maneira ou forma como é dito. A língua inglesa, por exemplo, é uma boa ferramenta para culturas de baixo contexto, pois que permite uma comunicação baseada num discurso explícito que não requer muita interpretação ou imaginação da parte do destinatário da mensagem. Ao contrário, as culturas de alto contexto atribuem muita importância a significados implícitos e à comunicação não verbal. Nessas culturas, o estilo de comunicação é indirecto e subentende a cooperação e a intuição do destinatário da mensagem:

People raised in high-context systems expect more of others than do the participants in low-context systems. When talking about something that they have on their minds, a high-context individual will expect his interlocutor to know what's bothering him, so that he

doesn't have to be specific. The result is that he will think around and around the point, in effect putting all the pieces in place except the crucial one. Placing it properly – this keystone – is the role of his interlocutor. To do this for him is an insult and a violation of his individuality⁸.

O papel do mediador na aproximação de falantes de culturas afastadas uma da outra na escala da contextualização passa, assim, pela descodificação e codificação da mensagem na língua e na cultura de chegada de maneira a assegurar a comunicação.

Pistillo explica as diferenças na percepção do tempo no contexto de uma reunião de negócios que põe em volta da mesma mesa pessoas de culturas diversas. Enquanto as culturas de baixo contexto programam e medem o tempo em pequenas unidades (dias, horas, minutos) e consideram a pontualidade e a rapidez de execução como parte essencial das regras de cortesia, para as culturas que têm uma visão do tempo mais flexível (Europa do Sul, Países Mediterrânicos, América Latina), o tempo não é um valor absoluto. O intérprete/mediador cultural deverá assegurar-se de que as atitudes culturalmente opostas dos intervenientes não se tornem fonte de desentendimentos, informando previamente as pessoas ou usando de diplomacia na interpretação das palavras.

No plano estritamente linguístico, Pistillo⁹ dá exemplos de situações em que o intérprete precisa de ajustar a comunicação às necessidades da língua e da cultura de chegada. É o caso, por exemplo, na tradução do inglês para o italiano, da forma de tratar as pessoas: no inglês existe apenas uma forma “you”, utilizada em qualquer caso, qualquer que seja o grau de respeito, para se dirigir a uma pessoa enquanto o Italiano tem duas maneiras diferentes de se dirigir às pessoas: *lei*

⁸ HALL, E.T. (1989). “Beyond Culture”. New York: Anchor Books, p.113.

⁹ PISTILLO, G. “The interpreter as Cultural Mediator”, *Intercultural Communication*, ISSN 1404-1634, 2003-2004, issue 6. Editor: Prof. Jens Allwood

(terceira pessoa do singular) é mais formal, demonstra respeito ou distanciamento. *Tu* (segunda pessoa do singular) é mais informal, familiar e no caso de uma posição de superioridade, por exemplo na relação de adulto para criança.

Hoje em dia, outros elementos parecem confirmar a necessidade de uma atenção reforçada a estas questões. Entre eles, destaca-se, por exemplo, a forte percentagem de imigrantes e refugiados nas sociedades ocidentais, que obriga a repensar as relações entre cidadãos nas sociedades multiculturais.

No século XIX e na primeira metade do século XX, a imigração provinha, essencialmente, da Europa em direcção a outros continentes, nomeadamente o continente americano. Os principais motivos desta imigração eram a situação económica e política em países europeus como a Itália, a Alemanha, Portugal, a Espanha e a Irlanda, assim como a opressão em que viviam diversos povos e minorias sob o domínio dos impérios austro-húngaro, russo e otomano. Ao contrário, países do continente americano, como os Estados Unidos, o Brasil, a Argentina, o Uruguai ou o Chile estavam em plena expansão e a necessitar de mão-de-obra na indústria e na agricultura. Depois da Segunda Guerra Mundial, na altura da reconstrução política e económica da Europa, a situação inverteu-se, e a maior parte dos países da Europa passou a receber os fluxos migratórios, nomeadamente, das ex-colónias. Os imigrantes contribuíram largamente para a prosperidade económica da União Europeia (doravante, UE), que se tornou terra de imigração e de asilo para milhões de homens e mulheres à procura de uma vida melhor ou de um abrigo seguro.

Na actualidade, os imigrantes continuam a ser um elemento essencial para a realidade económica e cultural da UE. De um lado, a população dos Estados-Membros foi envelhecendo ao longo das últimas décadas; consequentemente, os Estados-Membros necessitam de recorrer à mão-de-obra estrangeira para equilibrar o financiamento das pensões de um número crescente de cidadãos mais idosos. Por outro lado, os imigrantes podem representar, quantas vezes, uma mão-de-obra qualificada. Em muitos casos, médicos, enfermeiros ou engenheiros, podendo

também, além disso, ser trabalhadores dispostos a executar tarefas que os nativos da UE já não querem assegurar. A grave crise económica de 2008-2009 determinou a extinção, no entanto, de muitos dos postos de trabalhos disponíveis para os imigrantes.

Para dar alguns dados concretos, em 2007, 18,5 milhões de imigrantes de países terceiros estavam a viver legalmente nos 27 países da UE e representavam 4% da população total enquanto, em contrapartida, 9 milhões de cidadãos da UE viviam num país diferente do seu país de origem. Do ponto de vista da proveniência, os grupos maiores são da Turquia (2,3 milhões), Marrocos (1,7 milhões), Albânia (0,8 milhões) e Argélia (0,6 milhões) – isto, sem contar com os numerosos imigrantes que acabam por adquirir a nacionalidade do país de acolhimento e deixam de figurar nestes números. Falta acrescentar à contagem a faixa da imigração ilegal, estimada em 4,5 milhões de imigrantes em toda a União. Os sectores económicos como a agricultura, a construção, o trabalho doméstico, as limpezas e a restauração são os sectores que empregam mais trabalhadores em situação ilegal¹⁰.

Nem todas as opiniões convergem quando se fala da situação dos clandestinos na UE, nem todos os pedidos de asilo são bem aceites da parte das autoridades. Há uma clara necessidade de harmonizar as diversas políticas nacionais dos Estados-Membros tanto em termos de política de imigração como em termos de política de asilo que são, de facto, objecto de disposições diferentes, embora possam resultar de instrumentos jurídico-internacionais comuns, como a Convenção sobre os Refugiados, de 1954.

O Tratado de Roma, assinado em 1957 pelos estados fundadores da futura União Europeia, definia objectivos essencialmente de ordem económica. A livre circulação de capitais e mercadorias era um instrumento ao serviço do desenvolvimento da economia dentro do espaço europeu. Mais tarde, surgiu a

¹⁰ Dados retirados do Manuscrito da Direcção-Geral da Comunicação da Comissão Europeia, Maio de 2009, “Uma oportunidade e um desafio, Imigração na União Europeia”

possibilidade de livre circulação das pessoas entre os Estados-Membros, princípio difícil de pôr em execução numa Europa ainda marcada pela sua história e pela vontade de soberania dos povos que a compõe. Finalmente, em 1985, a criação do *Espaço Schengen* permitiu a livre circulação dos cidadãos europeus. As fronteiras internas foram abolidas a favor de uma fronteira externa única. Foram lançadas as primeiras regras comuns para a imigração vinda de países terceiros, em matéria de vistos para estadas de curta duração, pedido de asilo e controlo nas fronteiras externas. Ao mesmo tempo, foi estabelecida a cooperação e a coordenação entre os serviços policiais e as autoridades judiciais. Estas regras foram integradas no direito da EU pelo Tratado de Amsterdão, em 1997. Nos Conselhos Europeus de Tampere, em 1999, e Haia, em 2004, foram lançadas as bases para a *criação de um espaço de liberdade, de segurança e de justiça na EU* que visa assegurar a garantia do respeito do direito de qualquer cidadão da EU a viver e trabalhar em segurança em qualquer Estado Europeu. Aliás, o respeito dos direitos do homem, das instituições democráticas e do Estado de Direito constitui os fundamentos da União Europeia. Estes direitos são enunciados na Carta dos Direitos Fundamentais da EU e nos artigos 5º e 6º da Convenção Europeia para a Protecção dos Direitos do Homem e das Liberdades Fundamentais e no artigo 6º do Tratado da União Europeia. A UE tem procurado desenvolver as condições de aplicação dos Direitos com uma melhor gestão da imigração e do asilo, a luta contra a criminalidade em toda a Europa e uma maior cooperação entre as autoridades judiciais.

Uma melhor gestão da imigração e do asilo:

Em termos de imigração, uma comunicação da Comissão ao Parlamento Europeu, ao Conselho, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité da Regiões de 17 de Junho de 2008 (“Uma política comum de imigração para a Europa: princípios, acções e instrumentos”) define três princípios de base para a política comum de imigração, ou seja, prosperidade, solidariedade e segurança:

- A prosperidade, na medida em que a imigração legal pode contribuir para o desenvolvimento socioeconómico da UE. No entanto, a promoção da imigração

económica tem que ser definida a partir da avaliação dos mercados de trabalho de cada Estado-Membro;

- A solidariedade, no sentido de reforçar a colaboração e os esforços conjuntos entre a UE, os Estados-Membros e os países terceiros para uma maior coerência das políticas de imigração e melhor integração das populações. A integração passa, nomeadamente, pela criação de cursos de língua para desenvolver a capacidade comunicacional dos imigrantes.

- A segurança, para lutar eficazmente contra a imigração ilegal, uma das prioridades da política da imigração, com uma melhor gestão das fronteiras externas da União, já que, uma vez dentro da UE, os clandestinos podem circular sem qualquer controlo por outros países da União desde que foi criado o espaço *Schengen*, em 1985. Para lutar contra a imigração ilegal, a UE tem estado a negociar acordos de transferência com numerosos países de origem ou países de trânsito e impõe uma política de regresso que assente em partidas voluntárias e não tanto em repatriamento forçado. Acresce que, relativamente à imigração ilegal, um dos problemas que tem que ser resolvido é o tráfico de seres humanos.

A segunda vertente da política comum é relativa à questão do asilo. Os pedidos de asilo surgem de pessoas que fogem de situações de perseguição, guerra ou conflito. A carta dos Direitos Fundamentais e a Convenção de Genebra relativa ao Estatuto dos Refugiados, entre outros textos internacionais, consagram o dever de protecção da EU relativamente a estes imigrantes. O número de requerentes de asilo é relativamente baixo. Aumentou, por exemplo, entre 1999 e 2003, na altura dos acontecimentos no Kosovo, no Afeganistão e no Iraque. A maior parte provém do Iraque, Rússia, Paquistão, Sérvia, Somália, Afeganistão, Turquia, Irão e China e escolhem o país de acolhimento em função da sua receptividade aos pedidos de asilo. Já existem disposições da EU sobre procedimentos comuns para tratar os pedidos.

Em 2008, os Estados europeus adoptaram o *Pacto europeu para a Imigração e o Asilo*¹¹ com o objectivo de organizar melhor a imigração legal e o asilo em função das prioridades e das necessidades de cada país e de controlar de maneira mais estrita as fronteiras externas da União para evitar a entrada dos clandestinos.

Todos os elementos atrás apresentados ajudam a compreender, e a justificar, aliás, o surgimento da figura do intérprete comunitário, mediador linguístico e cultural cuja interacção é essencial, nomeadamente, nos serviços públicos: na polícia e em tribunais, na saúde, na área social e nas escolas.

O papel do tradutor/intérprete nos serviços públicos é complexo, já que depara com diferenças culturais e educacionais, concepções diferentes do trabalho, da família, da manutenção da casa, dos lazeres e também de muitos aspectos da comunicação não verbal, como o silêncio, o respeito pelos mais velhos, os hábitos alimentares e a indumentária.

O intérprete tem que intervir quando se trata, por exemplo, de assuntos como dinheiro, sexo, alimentação e bebida, religião, morte, doenças como cancro ou SIDA, considerados tabus nalgumas sociedades, para evitar graves problemas comunicacionais e facilitar a integração social dos emigrantes.

Valero-Garcés dá o exemplo da Espanha, citando um relatório publicado pelo Instituto Cervantes, em 1999:

Communication between the government and the new population is not always as satisfactory as it should be. Spain wasn't prepared to deal with unknown languages and cultures. As a result translation and interpretation is marked by certain conditions such as: (1) many T&I's lack of appropriate formation and knowledge on the ethics of the profession as well as legal or specialized terms; (2) inappropriate procedures of recruitment are used by officials in public services

¹¹ Pacto Europeu para a Imigração e o Asilo
<http://register.consilium.europa.eu/pdf/en/08/st13/st13440.en08.pdf>

(children, relatives and friends working as I&T); (3) the lack of clear guidelines on the performance of these interpreters is often claimed; (4) the production of inaccurate translations or faulty interpretations that can deprive minorities of their rights are more common than desirable¹².

Lietti, por seu turno, cita num artigo o testemunho de Sanije SOPA, intérprete comunitária há 17 anos em Lausanne (Suíça), que confirma a necessidade de interpretar uma mensagem tendo em conta o contexto cultural do alocutário:

Le problème est que si vous parlez de secret de fonction à des Kosovars fraîchement arrivés, ça ne leur dit rien du tout. Alors je les regarde dans les yeux et je leur dis : « J’enterre les mots ici. » Comme ça, ils comprennent.¹³

Sanije SOPA pertence à associação « Appartenances », sediada em Lausanne, pioneira na formação dos intérpretes comunitários, profissionais da mediação transcultural. A intérprete considera que esta nova profissão tem futuro. Surge, no entanto, uma dúvida em relação ao financiamento deste serviço no sector público. Bernard Tétard, delegado à integração no canton de Fribourg resume o paradoxo: « L’interprétariat communautaire est de mieux en mieux connu, son efficacité désormais démontrée, la demande en augmentation. Il devrait bénéficier d’un soutien accru, mais ce n’est pas le cas. »

A Autora também salienta um aspecto muitas vezes controverso no processo de integração, a saber se, em vez de investir na tradução, não seria melhor

¹²VALERO-GARCÉS, C., “Mediation as translation or translation as mediation? Widening the translator’s role in a new multicultural society”. In TranslationDirectory.com <http://www.translationdirectory.com/article324.htm>

¹³ LIETTI, A. “Les interprètes communautaires, passeurs de mots, passeurs de mondes », 27 septembre 2010, in *Le temps-Société*. Suisse

investir na aprendizagem do Francês pelos imigrantes de maneira a facilitar a sua integração. Na sua opinião, a aprendizagem só é possível quando a pessoa está minimamente disponível para isso do ponto de vista mental. O que leva o seu tempo. Entretanto, é o intérprete/mediador transcultural que assegura a comunicação nas áreas da saúde (hospitais), da educação (escolas) e do apoio social. Sem esta intervenção, o imigrante não tem hipóteses de assimilação na sociedade de acolhimento. Aliás, a legislação europeia já consagrou recentemente o direito à tradução e à interpretação em processos penais¹⁴:

Os direitos à interpretação e à tradução para as pessoas que não compreendem a língua do processo está consagrado no artigo 6.º da CEDH, tal como interpretado pela jurisprudência do Tribunal Europeu dos Direitos do Homem. As disposições da presente directiva facilitam o exercício desses direitos na prática. Para o efeito, a presente directiva visa garantir os direitos do suspeito ou acusado a dispor de interpretação e de tradução no âmbito do processo penal, com vista a acautelar o direito da pessoa em causa a um julgamento equitativo.

Um caso de sucesso de mediação em meio escolar é relatado por SUC, coordenador do programa na região de Loire, em França. Em 1993-1994, numa escola do ensino do 2º ciclo com uma população escolar muito difícil proveniente de um bairro desfavorecido e multicultural, foi criado um órgão de ligação entre a escola e as famílias de maneira a melhorar as relações problemáticas entre as duas partes. Uma mãe de antigos alunos da escola, francesa de origem argelina, foi recrutada para servir de intérprete nos encontros com as famílias magrebina. O facto de pertencer às duas culturas e estar perfeitamente integrada no bairro garantiu o sucesso do programa. A mediadora facilitou a comunicação entre o pessoal da escola e as famílias, sem nunca suplantando nenhum serviço da escola, procurou facilitar a compreensão recíproca através do bom conhecimento que tem do funcionamento do estabelecimento escolar e da cultura magrebina. Nos casos

¹⁴ Directiva 2010/64/EU relativa à interpretação e à tradução em processo penal.
<http://eurlex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:280:0001:0007:PT:PDF>

em que não há intervenção de um mediador, os próprios filhos servem muitas vezes de intérprete quando as famílias são chamadas à escola para resolver um problema. Não é, obviamente, a maneira mais adequada para resolver problemas.

É em particular na área da saúde que surge uma grande necessidade de apoio de mediadores linguísticos, quando as dificuldades de comunicação podem dificultar o acesso a tratamentos. Além disso, para um doente estrangeiro, a concepção e a interpretação do mundo, e daí dos sintomas e da doença, podem ser bastante diferentes da realidade a que está habituado o médico.

Da sua parte, o médico sabe que o processo migratório pode causar traumatismos com consequências graves na saúde e que a precariedade do estatuto da sua permanência no país pode influenciar a saúde do imigrante.

Como profissional, o intérprete nos serviços públicos tem que possuir certas qualidades indispensáveis, associadas a conhecimentos linguísticos, antropológicos, e culturais:

- Ter um conhecimento perfeito de duas línguas, uma delas de um estatuto social inferior e a outra pertencente a uma cultura dominante;
- Saber manter neutralidade e distância no relacionamento com as pessoas envolvidas no acto da interpretação;
- Ser capaz de medir o nível de educação ou as diferenças culturais entre as duas comunidades;
- Ser capaz de assegurar a ponte linguística e cultural em situações em que são abordados temas tabus para certas comunidades;
- Ter bons conhecimentos da terminologia e ser capaz de adaptar um discurso às necessidades do destinatário.

Intérprete ou mediador? Vale a pena ouvir, em discurso directo, um intérprete, citado por Le Balle:

Je me sens à la fois interprète et médiateur. Quand je fais de l'interprétariat purement linguistique, que je suis là juste pour traduire, je suis dans le rôle de l'interprète. Quand j'interviens sur une dimension plus culturelle, qu'il s'agit d'expliquer les éléments culturels, je suis médiateur¹⁵.

De facto, o papel do intérprete/mediador depende essencialmente do lugar que o estrangeiro ocupa na sociedade. Le Balle considera a mediação como um meio de fomentar a aproximação intercultural através do reconhecimento do outro:

L'interprète en milieu social ne pourrait-il pas être alors une sorte « d'ambassadeur » de la reconnaissance de l'altérité ? Une reconnaissance qui concerne « l'étranger » autant que la société dite « d'accueil », et suppose de reconnaître que l'intégration est un processus réciproque. Il suppose aussi que la société s'ouvre à sa réalité pluriculturelle pour construire l'interculturel.

Na verdade, da colonização à globalização, o papel do intérprete foi e continua a ser determinante no diálogo entre culturas. O intérprete, simultaneamente, preserva as diferenças identitárias e acciona as relações interculturais.

Em dez anos, as coisas mudaram de forma significativa na área da interpretação em meio social, as políticas deram um passo em frente, nomeadamente na área jurídica, com a obrigatoriedade da interpretação e da tradução que foi garantida aos cidadãos da EU em tribunais penais, em 2010, e que, mais tarde ou mais cedo, será alargada a outros contextos para um maior respeito dos direitos fundamentais dos cidadãos. Mas ainda falta muito por fazer. Falta, sobretudo, o reconhecimento da profissão de intérprete em meio social através de um maior investimento económico, social e académico.

¹⁵ LE BALLE, A. (1999). « L'interprétariat en milieu social : une activité de médiation ? » in *Ecartis d'identité* N° 90-91

No entanto, é preciso que os Estados estejam dispostos a investir na formação desses profissionais e a desbloquear verbas para o pagamento dos seus serviços.

Porém, a actual crise económico-financeira, com carácter global, parece um obstáculo difícil de ultrapassar no curto prazo. Como política pública com uma forte componente social, esta nova forma de encarar a função do intérprete poderá assim deparar com a situação orçamental muito deficitária da maior parte dos países europeus, de que Portugal é, infelizmente, um dos exemplos mais significativos. Espera-se que, neste contexto, a realização deste instrumento público para garantia dos direitos das comunidades imigrantes não seja adiado.

Referências bibliográficas

BASSNETT, S. and TRIVEDI, H. “Of colonies, cannibals and vernaculars”, *In* BASSNETT, Susan e TRIVEDI, Harish (Eds). *Post-colonial translation*. London e New York: Routledge, 1999. p. I-XVIII.

COMISSÃO EUROPEIA, Manuscrito da Direcção-Geral da Comunicação, “Uma oportunidade e um desafio, Imigração na União Europeia”, Maio de 2009 ec.europa.eu/publications/booklets/move/81/pt.doc

GÂNDARA TERENAS, G., “O Estatuto do Tradutor e o Diálogo entre Culturas”, *Actas do XI Seminário de Tradução Científica e Técnica em Língua Portuguesa da União Latina*, 2008, Universidade Nova de Lisboa.
http://dtiil.unilat.org/XIseminariofct_ul/terenas.htm

LE BALLE, A. « L’interprétariat en milieu social : une activité de médiation ? » *in* *Ecarts d’identités* N° 90-91, 1999.

LIETTI, A. « Les interprètes communautaires, passeurs de mots, passeurs de monde, » *in* *Le Temps*, 27 septembre 2010, Suisse
<http://www.letemps.ch/Page/Uuid/d9621c68-c9ad->

11dfb77013c84088bf86/Les_interpr%C3%A8tes_communautaires_passeurs_de_mots_passeurs_de_mondes

MOPOHO, R. "Interpreters and translators as political mediators in colonial Sub-Saharan Africa". *Unesco International Symposium on translation and cultural mediation, Paris, 2009*.

PISTILLO, G. "The interpreter as Cultural Mediator", *Intercultural Communication*, ISSN 1404-1634, issue 6. Editor: Prof. Jens Allwood, 2003-2004 <http://www.immi.se/intercultural/>

SUC, G., *Point liaison Collège-familles*, www.inrp.fr/primaire/.../mediateur.htm

VALERO-GARCÉS, C., "Mediation as translation or translation as mediation? Widening the translator's role in a new multicultural society". In *TranslationDirectory.com* <http://www.translationdirectory.com/article324.htm>

Documentos:

Directiva 2010/64/EU relativa à interpretação e à tradução em processo penal

<http://eurlex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:280:0001:0007:PT:PDF>

Pacto Europeu para a Imigração e o Asilo

<http://register.consilium.europa.eu/pdf/en/08/st13/st13440.en08.pdf>

“SHALL I COMPARE THEE TO AN OLD MAN?”
A VELHICE EM WILLIAM SHAKESPEARE E EUGÉNIO DE
ANDRADE

João de Mancelos
Universidade Católica Portuguesa
mancelos@live.com

Resumo:

A velhice é um tema que emerge com frequência nas obras de William Shakespeare e de Eugénio de Andrade, sempre num tom disfórico. Em ambos, a última das sete idades do ser humano, acarreta uma série de consequências negativas: a) A beleza é efémera e os amantes abandonam; b) O declínio físico e mental é inevitável; c) Na fase final da vida, sobrevém o temor da morte. Para expressarem o efeito da senectude, Shakespeare e Eugénio recorrem a comparações semelhantes entre o ser humano e o Outono (velhice) e o Inverno (morte). Neste artigo, numa perspectiva comparada e intertextual, exemplifico e analiso essas melancólicas e dolorosas imagens. Para tanto, recorro à obra dos dois escritores, à opinião de ensaístas reputados na área dos estudos literários e da psicologia da morte e, naturalmente, à minha opinião.

Abstract:

Oldness is a recurring theme in the work of William Shakespeare and Eugénio de Andrade, and is always treated in a dysphoric fashion. In both authors, the last of the seven human ages, carries a series of negative consequences: a) beauty is transient and lovers depart; b) Physical and mental decrepitude are

inevitable; c) Near the end of life, individuals must deal with the fear of dying. In order to express the effects of oldness, Shakespeare and Eugénio resort to similar comparisons between humans and Autumn as oldness and Winter as death. In this article, from a comparative and intertextual perspective, I exemplify and analyse those melancholic and sometimes painful images. In order to do so, I resort to the work of both writers, to the opinion of reputed specialists in the field of literary studies and psychology of death and, naturally, to my own opinion.

Palavras-chave: Velhice, William Shakespeare, Eugénio de Andrade, Literaturas Comparadas

Keywords: Oldness, William Shakespeare, Eugénio de Andrade, Comparative Literature

“Todos querem chegar à velhice.

Quando chegam, acusam-na”.

Marcus Tullius Cicero (106-43 a.C.), *De Senectute* (44 a.C.).

1. Introdução: a sétima idade

As idades do ser humano, desde a sua concepção à morte ou a uma suposta existência para além desta, passando pela juventude, idade adulta e velhice, têm inspirado inúmeros autores, de todas as épocas e civilizações. Talvez nenhum aborde de forma tão sintética e, em simultâneo, globalizante, as etapas da vida como William Shakespeare (1564-1616), na comédia *As You Like It* (1599-1600?). Numa célebre fala proferida, em tom burlesco, por Jaques, a audiência é confrontada com as sete idades de um indivíduo masculino e os diferentes papéis que este vai assumindo, no palco da vida:

JAQUES: All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.
And then the whining school-boy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
Full of strange oaths and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then the justice,
In fair round belly with good capon lined,
With eyes severe and beard of formal cut,
Full of wise saws and modern instances;
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side,
His youthful hose, well saved, a world too wide
For his shrunk shank; and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.
(Shakespeare 2007: 224-225)

Em vinte oito versos, o bardo de Stratford-upon-Avon, descreve uma vida completa, nos seus principais momentos: a criança de colo; o estudante preguiçoso, que sonha com a gazeta; o fogoso amante, ocupado em tecer versos à sobranceira da donzela dilecta; o soldado gabarola, cuja bravura não esmorece nem perante a boca do canhão; o magistrado formal e severo; o homem que, à sombra de Saturno, sente as pernas fraquejarem e, na recta final da vida, o idoso desdentado e quase cego (Greer 2002: 52).

A última idade assemelha-se, observa o dramaturgo, a uma espécie de segunda infância, marcada pelo obívio. Esta imagem da velhice é inequivocamente disfórica e nem sequer surge mitigada pelas qualidades da experiência e sabedoria de vida que emergem noutros textos de Shakespeare, como as tragédias *Julius Caesar* (1599) ou *Macbeth* (1603-1607?).

Tanto nos dramas como na poesia shakespeariana, o tema da velhice assume os mais diversos cambiantes e sentidos, apresentando, no entanto, por denominador comum, uma amarga melancolia. Esta resulta de uma série de constatações interligadas:

- a) A beleza é efémera e, com ela, partem também os amores de outrora e o desejo erótico;
- b) O declínio físico e mental é inevitável;
- c) Na fase final da vida, sobrevém o temor da morte.

Tais constatações melancólicas assemelham-se em conteúdo e tom às que Eugénio de Andrade (1923-2005) tece na lírica, sobretudo na obra *Memória de Outro Rio* (1978) e, mais assiduamente, a partir de *Branco no Branco* (1984), e também nalgumas entrevistas, pontuadas por desabaços acerca do receio do fim (Ferreira 2006: 93). Por exemplo, num inquérito concedido a Helena Vaz da Silva, o poeta rotula a velhice de “uma coisa horrível”, e especifica que associa esta idade do ser humano à “ruína do corpo, o peso sobre os outros, o desamparo” (Andrade 1995: 98-99).

Neste artigo, interessa-me perceber o que significa a velhice na obra dos dois

autores referidos, e como surge esta associada à natureza, nomeadamente ao Outono e ao Inverno. Para tanto, numa perspectiva comparada, recorro à obra de ambos, à interpretação de críticos e ensaístas reputados na área da crítica literária e da psicologia da morte e, evidentemente, ao meu parecer.

2. Uma voz noutra voz

Cotejar as visões destes poetas faz mais sentido se tivermos em conta a estima literária do nosso escritor pelo bardo de Stratford-upon-Avon, que transparece em diversos passos da sua obra poética e biográfica. Por exemplo, nas crónicas de *Rosto Precário* (1995), Eugénio inclui Shakespeare entre os nomes maiores das letras universais:

(...) Homero, Virgílio, Dantes, São João da Cruz. Desculpe-me a sem-cerimónia com que lhe atiro nomes para os quais não temos ombros que suportem o seu peso. Na verdade, com excepção de Shakespeare, no último acto de *Antony and Cleopatra*, não sei de quem tenha escrito páginas de tão luminosa intensidade como alguns desses homens. (Andrade 1995: 196)

Noutro passo da mesma obra, Eugénio considera Shakespeare um poeta incomparável dentre o vasto panteão de escritores ingleses (Andrade 1005: 126), e escolhe a tragédia histórica *Antony and Cleopatra* (1623) como uma das dez obras de arte que levaria para a Lua, se pudesse, uma prova inequívoca de apreço (Andrade 2005: 128).

Esta admiração concretiza-se através das alusões que Eugénio faz a obras de Shakespeare, unindo a voz do lírico e dramaturgo da velha Albion à sua. Por exemplo, no final de *Obscuro Domínio* (1971), convoca o canto da cotovia que desperta os amados Romeu e Julieta, nas suas bodas secretas (Andrade 2005: 174).

Já nas derradeiras linhas de *Memória de Outro Rio* (1978), o poeta menciona as andorinhas que teceram o ninho nos navios de Cleópatra, um presságio aziago para a armada da bela rainha (Andrade 2005: 306).

Ainda no mesmo espírito, Eugénio cita passos de Shakespeare, na abertura ou termo das suas obras, encarando-os, implicitamente, como égides, motes, resumos. Por exemplo, as palavras “Let thy blood by thy direction / till thy death” (Shakespeare 2007: 624), eduzidas da tragédia *Troilus and Cressida* (1602), abrem luminosamente o livro *As Mãos e os Frutos* (1948) (Andrade 2005: 18). São palavras onde o corpo erótico, simbolizado pelo sangue, surge como caminho e destino de todos os poetas que não vergam o físico ao espírito, nem dissociam as realidades do amor e da escrita (Mancelos, 2009: 54-55). De igual modo, um belo fragmento de *Antony and Cleopatra* (1623) — “Eternity was in our lips and eyes” (Shakespeare 2007: 896) — servirá de mote para diversos poemas *Mar de Setembro* (1961), onde o beijo simboliza o amor erótico, e o tempo da juventude se confunde com a própria eternidade (Andrade 2005: 98). Penso sobretudo na composição “Eros” que capta e desenvolve o espírito do excerto de Shakespeare citado:

Nunca o verão se demorara
 assim nos lábios
 e na água
 — como poderíamos morrer,
 tão próximos
 e nus e inocentes?
 (Andrade 2005: 113)

Noutras ocasiões, Eugénio invoca Shakespeare a propósito da aprendizagem da difícil arte da poesia, homenageando-o como um mestre exemplar, pelo seu génio e critério na escolha do *mot juste*. Neste passo de *À Sombra da Memória* (1993), que absorve e transforma uma fala de Prospero em *The Tempest* (1610-1611?) —

“We are such stuff / As dreams are made on” (Shakespeare 2007: 25) —, afirma: “Cada poeta chega ao terreiro literário munido apenas da sua inocência. As palavras que traz, quentes ainda do shakespeariano leite da ternura ou da *matéria dos sonhos* com que foram escritas, aspiram à rigorosa pureza da chama” (Andrade 1993: 125, meu itálico). Esta precisão, obstinadamente procurada, é marca dos grandes poetas, para quem a facilidade nunca foi caminho, e que enveredaram, antes, pelo esforço e disciplina, para corrigir a epifania mais luminosa.

A estima literária por Shakespeare revela-se igualmente em “O Rapazito de York”, incluído no livro *Vertentes do Olhar*, uma obra onde o formato dos poemas em prosa permitiu a Eugénio certos arrojados e libertações (Seixo 2007: 20-21). Neste imaginativo texto, o heterónimo pessoano Álvaro de Campos estira-se na relva, junto a Frederik, um jovem de Yorkshire. Pacientemente, Álvaro revela-lhe os segredos da poesia, recorrendo, como exemplo, a duas “presenças tutelares” (Ferreira 2006: 82), uma de cada margem do Atlântico: Shakespeare e Whitman (1819-1892):

Foi numa dessas manhãs, quando o rapazito começou a *recitar* *Shall I compare thee to a summer's day / Thou art more lovely and more temperate...*, que o Álvaro lhe mostrou como deveriam ler-se versos de Shakespeare, ou de quem quer que fosse: com a naturalidade que tem o correr da água e o ritmo da fala. Isso Frederik nunca mais o esquecerá. (Andrade 2005: 409)

Para finalizar, realço outro texto, intitulado “Aprendizagem da Poesia”, onde, tal como no poema “O Rapazito de York”, a procura do amor e da arte da escrita, se equiparam e confundem, ou não resultasse esta última de um permanente trabalho de paixão:

Durou muitos anos, aquele verão.
Crescíamos sem pressa com o trigo
e as abelhas. Com o sol
corríamos para a água, à noite
num verso de Shakespeare ou
na nossa boca uma estrela dançava.
Aprendíamos a amar, aprendíamos
a morrer. A todos os sentidos
pedíamos para escutar o rumor,
não do mundo, que ninguém abarca,
apenas da brancura de uma folha
e outra folha ainda de papel.
(Andrade 2005: 558)

Como revela o nosso escritor, numa entrevista registada no duplo documentário televisivo *Eugénio de Andrade: O Poeta & Eugénio de Andrade: Rosto Precário*, tudo quanto viveu foi destinado à poesia (Campos e Soares 1993). Sem pressa, numa aprendizagem laboriosa, o poeta constrói a sua obra de experiência em experiência, de verso em verso, de folha em folha. Os momentos de epifania, simbolizados na terceira linha pelo “sol”, são posteriormente alvo de uma revisão lenta e cuidada, representada pela palavra “água”. Corrige-se, deste modo, a emoção inicial pelo raciocínio posterior, na senda do que afirmava o pintor francês Georges Braque (1882-1963): “J’aime la règle qui corrige l’émotion. J’aime l’émotion qui corrige la règle” (Braque 1985: 101).

Por fim, no poema transcrito, Eugénio destaca as experiências eróticas, ocorridas sobretudo na juventude, mas não esquece também a velhice e o fim, tema deste artigo, e que transparece nos versos: “Aprendíamos a amar, aprendíamos / a morrer” (Andrade 2005: 558).

3. O que resta do Verão glorioso

Sendo uma coincidência natural, a associação entre as idades do ser humano e as quatro estações do ano não constitui, nem na cultura popular nem na poesia, novidade. A infância é comparável à Primavera, época do desabrochar das flores e do rebentar dos frutos, um tempo carregado de promessa e esperança. A juventude equipara-se ao Verão, quando o corpo é verde ainda, mas já fértil, e tanto o indivíduo como o meio ambiente estão no apogeu da força e da beleza. A idade adulta é comparável ao Outono: época de frutos maduros e das colheitas, mas igualmente o tempo do tombar das folhas, quando sobressaem os primeiros sinais da erosão do corpo e da mente. Por fim, a velhice equivale ao Inverno: o declínio físico e a esterilidade lembram a paisagem despojada de frutos, e a melancolia recorda as noites mais longas do ano, banhadas pela luz de Saturno. Nesta idade, a última, a morte é motivo de preocupação ou mesmo angústia.

O expressivo soneto “The Human Seasons”, do poeta romântico inglês John Keats (1795-1821), publicado pela primeira vez na edição de 1819 do *Literary Pocket-Book*, de Leigh Hunt, é um dos textos que melhor resumem esta coincidência entre as idades do ser humano e as estações anuais:

Four Seasons fill the measure of the year;
There are four seasons in the mind of man:
He has his lusty Spring, when fancy clear
Takes in all beauty with an easy span:
He has his Summer, when luxuriously
Spring's honied cud of youthful thought he loves
To ruminat, and by such dreaming high
Is nearest unto heaven: quiet coves
His soul has in its Autumn, when his wings
He furleth close; contented so to look

On mists in idleness — to let fair things
 Pass by unheeded as a threshold brook.
 He has his Winter too of pale misfeature,
 Or else he would forego his mortal nature.
 (Keats 2003: 176-177)

Na sua abordagem poética da ligação entre o ser humano e a natureza, Shakespeare e Eugénio descobrem um caleidoscópio de facetas na velhice que merece ser analisado, nas próximas páginas. Desde logo, em ambos os autores, o início da última idade é equiparado ao final do Verão. Shakespeare, no soneto 65, que prolonga tematicamente o anterior, ocupa-se dos efeitos da passagem do tempo quer no amor, quer na vida, em geral:

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
 But sad mortality o'er-sways their power,
 How with this rage shall beauty hold a plea,
 Whose action is no stronger than a flower?
 O, how shall summer's honey breath hold out
 Against the wreckful siege of battering days,
 When rocks impregnable are not so stout,
 Nor gates of steel so strong, but Time decays?
 O fearful meditation! where, alack,
 Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?
 Or what strong hand can hold his swift foot back?
 Or who his spoil of beauty can forbid?
 O, none, unless this miracle have might,
 That in black ink my love may still shine bright.
 (Shakespeare 2007: 1014)

A mensagem deste soneto é clara e resignada: se nem materiais tão resistentes quanto a pedra ou o ferro resistem à acção destrutiva do tempo, como poderá a frágil beleza humana sobreviver? O Verão, aqui personificado, luta renhidamente contra o correr dos dias — uma batalha evocada por expressões como “wreckful siege” ou “battering days” —, mas nem ele poderá vencer a morte. No verso final, o único modo que o poeta encontra de resgatar a pessoa amada e a si ao oblvio é, precisamente, através da escrita: “That in black ink my love may still shine bright” (Shakespeare 2007: 1014). Esta consagração poética como caminho para imortalidade e perpetuação quer do autor quer da sua paixão, constitui, aliás, um tema que perpassa pelos sonetos do bardo (Correia 1996: 392-393).

Na mesma linha de Shakespeare, Eugénio associa o final do Estio à soleira da velhice, como sucede, por exemplo, neste passo inequívoco: “(...) um corpo // começa a morrer mal acaba o verão” (Andrade 2005: 376). Uma ideia semelhante surge, mais desenvolvida, numa obra significativamente intitulada *O Peso da Sombra* (1982), onde o tema da velhice é recorrente:

Era setembro
ou outro mês qualquer
propício a pequenas crueldades:
a sombra aperta os seus anéis.
Que queres tu ainda?
O sopro das dunas sobre a boca?
A luz quase despida?
Fazer do corpo todo
um lugar desviado do inverno?
(Andrade 2005: 341)

O início deste breve poema situa-o no final do Verão, mais precisamente no mês de Setembro, apelidado de cruel — numa subtil intertextualidade com *The*

Waste Land (1922), do modernista norte-americano Thomas Stearns Eliot (1888-1965), que abre com estas palavras: “April is the cruelest month” (Eliot 2003: 55). Na composição de Eugénio, architectada como um monólogo ou reflexão íntima, o autor coloca-se diversas questões acerca do futuro próximo. Dentre estas, a última pergunta, que encerra a composição, é a mais significativa, pois resume cabalmente as anteriores: “[Queres] Fazer do corpo todo / um lugar desviado do inverno?” (Andrade 2005: 341). Parafraçando o poeta: julgas que é possível contornar o declínio que a velhice traz e fugir à morte? As quatro questões sucessivas do poema, todas sem resposta, revelam a consciência da impossibilidade de escapar à roda do tempo. Quando veio a lume a obra onde este poema se inclui, Eugénio teria já cerca de sessenta anos, avizinhandose a chamada terceira idade, pelo que esta inquietação com o envelhecimento e o fim é oportuna e sensível.

Os efeitos disfóricos da velhice sentem-se tanto no plano físico (o abandono das forças, o desvanecimento da beleza e, por vezes, o peso da doença) como no mental (o declinar das faculdades de raciocínio e de memória). Em apenas dois versos daquela que é provavelmente a sua última peça e a obra-prima da velhice, *The Tempest* (1610-1611?), Shakespeare resume numa fala de Prospero a natureza dupla desta ruína do corpo e da mente: “And as with age his body uglier grows, / So his mind cankers” (Shakespeare 2007: 25). Similarmente, outros textos dramáticos do autor inglês reflectem, em tom disfórico, acerca da senectude: por exemplo, na comédia *Much Ado About Nothing* (1598-1599?), Dogberry sentencia que quando a velhice entra, o juízo sai: “when the age is in, the wit is out” (Shakespeare 2007: 134).

Num tom bem mais sério, na primeira parte do drama histórico *King Henry IV* (1591), Lord Talbot confessa ao filho, o jovem John, a sua preocupação com a idade última, em que a secura e fraqueza tolem os membros: “When sapless age and weak unable limbs / Should bring thy father to his drooping chair” (Shakespeare 2007: 489). Também na tragédia *King Lear* (1603-1606), uma obra maior de Shakespeare, a princesa e herdeira Regan sugere ao decrépito e semi-louco

monarca da Bretanha que se deixe aconselhar e guiar por alguém com melhor discernimento, pois este encontra-se numa fase da vida em que essa qualidade se desvanece:

O, sir! you are old;
Nature in you stands on the very verge
Of her confine: you should be rul'd and led
By some discretion that discerns your state
Better than you yourself. (...)
(Shakespeare 2007: 843-844)

Também a lírica shakespeariana reflecte, ainda que mais raramente, o tema da decrepitude. O final do soneto sessenta, dedicado à passagem agreste do tempo, evoca a tradicional imagem de uma foice imparável que colhe a beleza, simbolizada pela flor:

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes
before,
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked elipses 'gainst his glory fight,
And Time that gave doth now his gift
confound.
Time doth transfix the flourish set on youth
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,

And nothing stands but for his scythe to mow:
And yet to times in hope my verse shall stand,
Praising thy worth, despite his cruel hand.
(Shakespeare 2007: 1014)

A mesma ideia da foice que ceifa uma flor efémera e bela, emerge no verso final deste poema de Eugénio, recolhido em *Branco no Branco* (1984):

É inverno, as mãos mal podem
com os dedos,
o nome que me traz o vento são
quatro sílabas de neve.

No deserto do muro, no branco deserto
a prumo, o rasto de uma lágrima
ou qualquer coisa assim
miúda e apagada.

A mão escreve sobre a terra:
não há outro lugar para morrer,
a luz
ceifada flor a flor.
(Andrade 2005: 377-378)

O tempo de Invernia, anunciado no verso de abertura, traz consigo uma diversidade disfórica: a falta de forças, enunciada na sugestiva imagem “as mãos mal podem / com os dedos” (Andrade 2005: 378); a ausência da pessoa amada ou de algum amigo falecido: “o nome que me traz o vento são / quatro sílabas de neve” (Andrade 2005: 377); e, por fim, a tristeza lacrimosa. Os versos finais — “a

luz / ceifada flor a flor” (Andrade 2005: 378) — recordam a imagem a que também Shakespeare recorre, e enfatizam uma atmosfera de perda, gradual e constante, sob o lastro da velhice e da inevitabilidade da morte.

No mesmo espírito, no poema “Cerco”, um dos poucos textos que sobressaem na obra *Rente ao Dizêr* (1992), Eugénio recorre à vegetalização (Ferraz 2004: 17) do corpo velho, aqui equiparado a uma árvore em cedência, de raízes expostas e galhos secos:

O corpo começa a consentir,
ceder, abrir fendas
com as chuvas altas,
a mostrar, quase exhibir
velhas raízes, rugas, mágoas,
a segura próxima dos galhos;
o corpo, sim, ele que foi afável
e crédulo e solar — tão
indiferente agora às matinais
e despenteadas vozes:
distante e tão cercado
de apagadas águas.
(Andrade 2005: 474)

Tal como no texto que anteriormente citei, também nestes versos a velhice surge como um processo lento, ainda no início, mas inexorável: “O corpo começa a consentir” (Andrade 2005: 474). O texto arquitecta-se sobre o contraste flagrante entre o corpo/árvore jovem, descrito em termos eufóricos como “afável / e crédulo e solar” (Andrade 2005: 474), e o corpo velho, “indiferente” à manhã, que simboliza a juventude, progressivamente mais “distante”, e já rodeado de “apagadas águas”, que anunciam a morte.

4. Os despojos do amor

Nos textos que abordam o tema da velhice, o desassossego de Shakespeare prende-se, ocasionalmente, com o declínio do corpo erótico, agora incapaz de satisfazer o desejo por causa da idade avançada. Gracejando sobre este tópico, o bardo afirma lapidarmente, pela boca do jovem Benedick, na comédia *Much Ado about Nothing* (1598-1599?): “A man loves the meat / in his youth that he cannot endure in his age” (Shakespeare 2007: 129).

Esta preocupação com a capacidade de manter viva a chama do erotismo é nítida no poeta quando se refere a uma pessoa amada mais nova do que ele. Tal sucede no soneto 97, pertencente à série “Fair Youth”, e talvez escrito a pensar no nobre Henry Wriothesley, terceiro conde de Southampton, e patrono de Shakespeare, por quem este nutria uma disfarçada paixão, devido à natureza proibida do seu amor homossexual (Bate 1998: 41). Perante a ausência da pessoa amada, o poeta evoca imagens de um Inverno triste, despojado e de folhas raquíticas, tempo simbólico de afastamento e da diferença de idades:

How like a winter hath my absence been
From thee, the pleasure of the fleeting year!
What freezings have I felt, what dark days seen!
What old December's bareness every where!
And yet this time removed was summer's time,
The teeming autumn, big with rich increase,
Bearing the wanton burden of the prime,
Like widow'd wombs after their lords' decease:
Yet this abundant issue seem'd to me
But hope of orphans and unfather'd fruit;
For summer and his pleasures wait on thee,
And, thou away, the very birds are mute;

Or, if they sing, 'tis with so dull a cheer
That leaves look pale, dreading the winter's near.
(Shakespeare 2007: 1017)

A questão do envelhecimento associado ao declínio do desejo também preocupou Eugénio, como argumenta António Manuel Ferreira, no artigo “Eugénio de Andrade: Figuras de Melancolia”, um dos artigos mais completos de que dispomos sobre esta matéria:

A velhice constitui um dos temas que, na obra de Eugénio de Andrade, propiciam uma visão melancólica da vida; e a figuração disfórica do envelhecimento é ampliada pela convocação de dois outros temas axiais do poeta: o erotismo e a relação conflituosa com a poesia. (...) o corpo erótico é sempre juvenil; na erótica eugeniana não há lugar para o corpo envelhecido. (Ferreira 2006: 93)

Poeta do corpo feito “carne de amor” (Andrade 2005: 467) e do sexo como flama e sinal de juventude, Eugénio aflige-se, em diversos textos, como o desvanecimento gradual do erotismo. Dois poemas em prosa, retirados de *Memória doutro Rio* (1978), e poucas páginas espaçadas, evidenciam esta preocupação:

Envelhecer não é assim tão simples, por mais que o digam. Quantos dias de sol o declínio nos reserva? Por quanto tempo poderemos amá-los, a esses jovens, sem os ofender? Esta alegria de noutros corpos sermos ainda alguma juventude, como guardá-la, sem a degradar? (Andrade 2005: 298)

Estas linhas confessionais revelam a dificuldade inerente à aprendizagem da velhice e a assunção da fragilidade do corpo no plano erótico. À semelhança do que

sucede em textos que anteriormente transcrevi e analisei, este declínio é visto como um processo gradual, imparável, que deve ter parecido particularmente doloroso a um poeta que buscou a perfeição, a força solar e a adolescência. Sem cair na auto-comiseração, um tom que Eugénio sempre abominou, transparece um sentimento de inferioridade em relação aos mais novos, pujantes de desejo, na segunda questão: “Por quanto tempo poderemos amá-los, a esses jovens, sem os ofender?” (Andrade 2005: 298). Escassas páginas depois, outro texto, intitulado “Vastos Campos”, retoma as inquietações levantadas:

Vou fazer-te uma confidência, talvez tenha já começado a envelhecer e o desejo, esse cão, ladra-me agora menos à porta. Nunca precisei de frequentar curandeiros da alma para saber como são vastos os campos do delírio. Agora vou sentar-me no jardim, estou cansado, setembro foi mês de venenosas claridades, mas esta noite, para minha alegria, a terra vai arder comigo. Até ao fim. (Andrade 2005: 301)

Neste passo, o final do Verão, representado pelo mês de Setembro, emerge associado ao início da velhice, o último cintilar do desejo antes da melancólica entrada em cena do Outono. O mesmo sentimento de impotência do escritor perante um corpo jovem revela-se ainda neste poema, “Ritmo Surdo”, incluído em *O Sal da Língua* (1995), um dos derradeiros livros do poeta:

No ritmo surdo sem forma ainda
de um verso,
surge um corpo aberto ao sol
da minha mão.
Pertença tão pouco ao meu
corpo que nem sequer
beije quem me entregava a boca.

Que luz recusava assim
por recear
que de tão verde fora amarga?
Como cheguei a isto, despido
de quanto amei? Terias sido tu,
que de tão jovem me envelheceste?
Diz, não digas. A ternura
dirá o que não sabe o desejo.
(Andrade 2005: 525)

O temor do poeta, patente na incapacidade ou recusa em beijar a pessoa mais jovem, enraíza-se no cansaço do seu próprio corpo, envelhecido e desabitado de desejo. Em substituição do que poderia ser o início de um acto de amor, surge o carinho a que aludem os versos finais: “A ternura / dirá o que não sabe o desejo” (Andrade 2005: 525). Porém, estas palavras talvez pouco mitiguem a questão amarga, central ao poema, e que permanece por responder: “Terias sido tu, / que de tão jovem me envelheceste?” (Andrade 2005: 525).

5. O último acto do Inverno

A morte é um tema incomum na poesia do bardo inglês, assomando apenas ocasionalmente num ou noutro soneto; contudo não é invulgar na obra tão aparentemente luminosa de Eugénio, como testemunham os epitáfios, quase epitáfios e elegias dedicados a escritores e artistas como Vitorino Nemésio, Casais Monteiro, Jorge de Sena, Ruy Belo, Luís Miguel Nava, Pier Paolo Pasolini, entre outros (Saraiva 2006: 15). A postura de Shakespeare e de Eugénio perante o fim é semelhante: ambos o sentem disforicamente e procuram afastá-lo, acreditando na poesia como uma forma de resgate, sobrevivência, imortalidade.

Se, nas obras destes autores, o Outono é um tempo de velhice, já o Inverno

emerge como sinónimo de morte — o desenlace natural do ser humano, mas nem por isso menos doloroso e aflitivo. No soneto 73, popular junto dos leitores do bardo, mas também zurzido pela crítica exigente devido ao tom sentimentalista (Berryman 2001: 291), o poeta assume a sua decrepitude. Para tanto, recorre ao cotejo entre o ser humano e a natureza, e afirma que, no seu corpo, são já evidentes os traços da estação em que as folhas tombam e os ramos tremem perante o frio:

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.
(Shakespeare 2007: 1015)

Na mesma linha, os versos seguintes comparam o poeta envelhecido ao melancólico momento do dia em que o sol que se põe e as réstias de luz cedem lugar, progressivamente, à noite — metáfora talvez demasiado evidente para a morte, mas que funciona na estrutura e âmbito do poema:

In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west;
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
(Shakespeare 2007: 1015)

O sujeito poético prossegue, notando que se encontra já no leito de morte e que tudo quanto antes alimentava a chama da sua juventude se esvai, agora, paulatinamente, um pouco como o fogo que se extingue quando a lenha termina:

In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire
Consum'd with that which it was nourish'd by.
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.
(Shakespeare 2007: 1015)

Numa parte do livro *Matéria Solar* (1980), Eugénio volta a eleger o Inverno como a estação mais próxima ao seu conceito de envelhecimento *para* a morte — sem a possibilidade de qualquer redenção divina, pois o poeta era ateu — invocando também a sempiterna imagem do lume que se extingue:

Vê como se morre devagar
neste inverno
que se aproxima da cintura;

como a chuva entra pelo sono
e a sombra mais amarga
se vai juntando à terra nua;

ou a fria chama da cal
tarda.
(Andrade 2005: 325)

A melancolia adensa-se, penosamente, com a partida dos amigos, vítimas do rodar das estações: “nesses lugares onde o ar / perde a mão, / os meus amigos começam a morrer” (Andrade 2005: 324).

Na mesma linha, no poema “Não Sei”, Eugénio protesta com um falecido,

numa atitude característica de certa fase do luto em que incredulidade e zanga contra a pessoa que parte se mesclam (Kastenbaum 2000: 218):

Não sei porque diabo escolheste
janeiro para morrer: a terra
está tão fria.
É muito tarde para as lentas
narrativas do coração,
o vento continua
a tarefa das folhas:
cobre o chão do esquecimento.
Eu sei: tu querias durar.
Pelo menos durar tanto como o tronco
da oliveira que teu avô
tinha no quintal. Paciência,
querido, também Mozart morreu.
Só a morte é imortal.
(Andrade 2005: 540-541)

O último verso, lapidar, ecoa as derradeiras linhas do soneto 146, de Shakespeare, talvez o mais amargo do poeta inglês, na mistura entre desespero e revolta que encerra perante a morte (Correia 1996: 406): “So shalt thou feed on death, that feeds on men, / And death once dead, ther’s no more dying then” (Shakespeare 2007: 1022). Nestas palavras, só a *morte da morte* poderia conceder a eternidade ao ser humano e, implicitamente, ao poeta.

As reflexões de Eugénio são ainda mais dolorosas se tivermos em conta que o convívio com a inevitabilidade do fim nunca foi fácil para este escritor. Por vezes, mostra-se incrédulo: “se a luz é tanta / como se pode morrer?” (Andrade 2005: 246); noutras ocasiões, nega a mortalidade: “A morte não existe: / tudo é canto ou

chama” (Andrade 2005: 76); pede o adiamento do fim: “Dai-me outro Verão nem que seja / de rastros” (Andrade 2005: 594); tenta ludibriar o destino: “sei uma canção para enganar a morte” (Andrade 2005: 331), “[escrevo] para adiar a morte” (Andrade 1995: 111); e, retoricamente, transforma a morte numa personagem, uma estratégia bem conhecida na Psicologia para lidar com o medo do desconhecido ou do abstracto (Kastenbaum 2000: 141, 143, 145): “Como enxotar a morte: esse animal / sonâmbulo dos pátios da memória?” (Andrade 2005: 184).

Dentre os textos da sua obra por onde a morte paira, distingo um poema que encerra o livro *Branco no Branco* (1984), publicado quando o poeta teria já mais de sessenta anos. Neste, Eugénio faz um balanço satisfatório da sua vida, e encara o fim com uma tranquila resignação:

Estou contente, não devo nada à vida,
e a vida deve-me apenas
dez réis de mel coado.
Estamos quites, assim

o corpo já pode descansar: dia
após dia lavrou, semeou,
também colheu, a até
alguma coisa dissipou, o pobre,

pobríssimo animal,
agora de testículos aposentados.
Um dia destes vou-me estender
debaixo da figueira, aquela

que vi exasperada e só, há muitos anos:
pertença à mesma raça.
(Andrade 2005: 380)

Na segunda estrofe, o repouso do corpo insere-se na linha da identificação da morte com o sono, um expediente imemorial para suavizar e desdramatizar o óbito, pois implica a possibilidade de um eventual despertar (Morin 1976: 117). O poeta recorda o esforço de toda uma vida, comparando-se, à maneira de Miguel Torga (1907-1995), a um camponês que arrou, semeou e colheu. Na terceira quadra, numa renúncia estóica, promete deitar-se, um dia, à sombra da figueira, aguardando, deduzo, o fim. A escolha desta árvore, velha e solitária, não será, por certo, fortuita. Num passo bíblico amplamente conhecido, Jesus amaldiçoa uma figueira da Betânia, secando-a, por esta não lhe proporcionar fruto (Mc 11: 20-24). A árvore ficou, assim, ligada à morte e a infertilidade que também Eugénio evoca nestes versos: “animal / agora de testículos aposentados” (Andrade 2005: 380).

Na fase final da vida, a doença dolorosa não poupou nem Shakespeare, nem Eugénio. No início de 1616, o bardo inglês deu instruções para a elaboração do testamento, sofrendo, ao que se sabe, de uma doença grave. Desconhece-se a natureza exacta da enfermidade: talvez sífilis, em resultado de uma vida promíscua; câibra espástica, comum entre os escritores; ou, como sugere Peter Ackroyd, na mais completa biografia feita sobre Shakespeare, tifo. Vários factos apontam para esta hipótese: o ano de 1616 foi particularmente insalubre, o Inverno quente e o regato que passava por New Place podia ter facilmente disseminado o vírus. Se foi esta a causa da morte, Shakespeare deve ter sofrido penosamente ao longo das quatro últimas semanas de vida: sede que nenhum líquido poderia matar, febre e uma terrível fadiga. Tal infecção explicaria por que motivo o funeral foi apressado e o defunto depositado a uma profundidade invulgar, dezassete pés, para evitar contágio (Ackroyd 2005: 512-514).

A morte de Eugénio foi, também, longa e dolorosa. Diversos indivíduos, como o escritor Manuel António Pina testemunharam esse calvário à articulista Helena Teixeira da Silva, do *Jornal de Notícias*:

“Ninguém merece sofrer assim. Durante este último ano e meio, o seu estado era de menos do que vida. Por isso, mesmo que pareça cruel — mais cruel seria perpetuar-lhe a dor — a sua morte foi uma libertação”. A última caminhada do poeta, intercalada de lucidez e do “peso da sombra” potenciada por um sofrimento agudo e pela medicação, “já não fazia sentido”, lamenta Jorge Sousa Braga, médico, amigo, poeta, discípulo de Eugénio, a quem fica a dever “a veia da escrita”. (Silva 2005: 9)

O contributo destes poetas para as letras dos respectivos países e para o cânone humano é reconhecidamente imortal e sobreviveu à carne perecível. No caso de Shakespeare, a proficuidade do seu labor literário enriquece também à própria língua inglesa: “Foi um inventor de palavras numa dimensão sem rival”, afirma o historiador Paul Johnson. “Existem diferentes métodos para calcular quantas palavras Shakespeare cunhou. Um dos métodos situa o total em 2076; outro, em cerca de 6700 (...), uma percentagem impressionante” (Johnson 2006: 75).

Já a poesia epígona de Eugénio teve, entre outros méritos, a capacidade de apropriar, pela intertextualidade, e depois devolver, com renovada frescura, a herança dos inúmeros escritores que o influenciaram. Entre estes contam-se nomes maiores, pertencentes às mais diversas correntes, épocas e culturas: Homero (séc. IX a.C.), Matsuo Bashô (1644-1694), John Keats (1795-1821), William Blake (1757-1827), Walt Whitman (1819-1892), Charles Baudelaire (1821-1867), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Wallace Stevens (1879-1955) ou Konstantínos Kavafis (1863-1933) (Mancelos 2009: 39). Shakespeare foi uma dessas vozes incontornáveis que, na obra eugeniana, respira e pulsa de novo, mercê da intertextualidade e da homenagem prestada pelo autor português.

Perante tal legado, poderá o esquecimento tocar estes poetas incandescentes? Se o escritor é também a sua obra, duvido. Como escreveu Carlos

Reis, a propósito do falecimento de Eugénio, “a morte tem muitos rostos, a de Eugénio de Andrade deixa-nos a melancólica consolação de que nenhum desses rostos tem como nome Poesia” (Reis 2006: 41).

Referências bibliográficas

ACKROYD, Peter. 2005. *Shakespeare: The Biography*. New York: Nan A. Talese.

ANDRADE, Eugénio de. 1993. *À Sombra da Memória*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

1995. *Rosto Precário*. 6ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

2005. *Poesia*. 2ª ed. revista e acrescentada. Posfácio de Arnaldo Saraiva. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

BATE, Jonathan. 1998. *The Genius of Shakespeare*. Oxford: Picador.

BERRYMAN, John. *Berryman's Shakespeare*. Ed. John Haffenden. London: Tauris Parke.

2001. *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica.

BRAQUE, Georges. 1985. *Le Jour et la Nuit: Les Cahiers de Georges Braque: 1917-1952*. Mayenne: Gallimard.

CAMPOS, Jorge, e Isabel Soares. 1993. *Eugénio de Andrade: O Poeta & Eugénio de Andrade: Rosto Precário* (duplo documentário televisivo). Lisboa: RTP.

CORREIA, Maria Helena de Paiva. 1996. “*The Sonnets*, de William Shakespeare”. *Literatura Inglesa I: Época Renascentista*. Org. Maria Helena de Paiva Correia, e Maria Eduarda Ferraz de Abreu. Lisboa: Universidade Aberta. 385-411.

ELIOT, T[homas] S[tearns]. 2003. *The Waste Land and Other Poems*. Introduction and notes Frank Kermode. New York: Penguin.

FERRAZ, Eucanãa. 2004. “Eugénio: animal amoroso”. *Relâmpago: Revista de Poesia* 15. 15-33.

FERREIRA, António Manuel. 2006. *Do Canto ao Conto: Estudos de Literatura Portuguesa*. Aveiro: Edições TIL: Fragmentos de Educação.

GREER, Germaine. 2002. *Shakespeare: A Very Short Introduction*. Oxford: OUP.

JOHNSON, Paul. 2007. *Criadores: De Chaucer a Walt Disney*. Trad. Inês Castro. Lisboa: Aletheia Editores.

KASTENBAUM, Robert. 2000. *The Psychology of Death*. 3rd ed. New York: Springer, 2000.

KEATS, John. 2003. *Complete Poems*. Ed. Jack Stillinger. Harvard: Harvard UP.

MANCELOS, João de. 2009. *O Marulhar de Versos Antigos: A Intertextualidade em Eugénio de Andrade*. Lisboa: Edições Colibri.

MORIN, Edgar. 1976. *O Homem e a Morte*. Trad. João Guerreiro Boto. Lisboa: Publicações Europa-América.

REIS, Carlos. 2006. "A Poesia como Eternidade". *Cadernos de Serrúbia: Fundação Eugénio de Andrade* 6. 37-41.

SARAIVA, António. 2006. "Na Morte de Eugénio de Andrade". *Cadernos de Serrúbia: Fundação Eugénio de Andrade* 6. 13-17.

SEIXO, Maria Alzira. 20 Jun.-3 Jul. 2007. "A Prosa de Eugénio". *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 958. 20-21.

SHAKESPEARE, William. 2007. *The Complete Illustrated Works of William Shakespeare*. New York: Bounty.

SILVA, Helena Teixeira da. 14 Jun. 2005. "Escreveu a morte antes de a receber". *Jornal de Notícias*. 9.

WELLS, Stanley, and James Shaw. 2005. *Dictionary of Shakespeare*. Oxford: OUP.

**APPROCHE AUTOFICTIONNELLE DE L’HOMOSEXUALITE
DANS L’ŒUVRE ROMANESQUE DE CONRAD DETREZ
ALLUSION, LATENCE ET CHASTETE¹**

José Domingues de Almeida
Université de Porto – ILC – ML
Portugal
jalmeida@letras.up.pt

Résumé:

Conrad Detrez n’a pas écrit des “romans homosexuels” au sens où la critique littéraire prend cette expression aujourd’hui. Toutefois, par le biais de l’autofiction, les romans detreziens font une approche allusive, latente et chaste de cette thématique qui se trouve pourtant au centre des obsessions de l’auteur-narrateur.

Abstract :

Conrad Detrez does not write “gay novels” as literary critique sees this expression nowadays. However, through self-fiction, Detrez’s novels present an allusive, latent and prudish approach of this topic, which is essential in the author and narrator’s obsessions.

Mots-clés: Detrez, homosexuel, roman, autofiction, littérature

¹Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet “Interidentidades” de L’Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l’Université de Porto, une I&D subventionnée par la Funda o para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le “ Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inova o (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

Keywords : Detrez, homosexual, novel, self-fiction, literature.

Né dans le pays de Liège en 1937, parti en missionnaire au Brésil dictatorial et militaire des années soixante après une forte formation religieuse en Belgique, puis renvoyé dans son pays natal après des années de militantisme dans les groupes gauchistes et maoïstes de libération, la clandestinité, la prison et la torture, Conrad Detrez a entrepris l'écriture autofictionnelle de son existence, somme toute mouvementée, dans ce qu'il a désigné par "autobiographie hallucinée" (Detrez, 1981: 120) ; une trilogie composée par ses trois premiers romans : *Ludo* (1974), *Les plumes du coq* (1975) et *L'herbe à brûler* (1978), censée dresser le bilan et proposer une analyse des échecs et déboires existentiels de l'écrivain-missionnaire-guérillero

Dans ces textes narratifs, l'approche de la thématique homosexuelle n'est jamais directe, et l'écrivain s'est d'ailleurs défendu de s'inscrire dans la rubrique du "roman homosexuel". Bien au contraire, pour Detrez, il s'agit d'investir ce vaste pan de son existence par le biais d'une pudeur qui prendra les traits de la métaphore, de l'allusion et de la latence. De ce fait, le roman se veut "chaste" à plus d'un titre.

L' "amour" est un mot trop vague et trop grand pour rendre compte de ce que Conrad Detrez reconnaît être sa troisième défaite et son troisième échec de vie. Il peut, en effet, référer à l'amour de Dieu dont on sait qu'il a fini par s'éloigner. En fait, Detrez parle du "sexe" comme n'étant qu'un "autre Dieu, dévalué encore à force d'en user" (Detrez, 1986: 13).

La lecture des trois récits autofictionnels met, certes, en scène une initiation, un apprentissage de l'affectivité dont toute une éducation religieuse, décrite dans *Les plumes du coq*, l'avait dramatiquement privé. Chez le narrateur de plus en plus autodiégétique de l'"autobiographie hallucinée", la sexualité a été vécue comme étant du domaine du refoulé. Le contact avec le Brésil, son carnaval, son

exubérance et son métissage intrinsèques opère une prise de conscience de sa bisexualité inexplicable et irrépressible.

L'autofiction affective et sexuelle de cet auteur a très tôt suggéré à la critique littéraire que ce romancier contemporain tombait sous la rubrique commode du "roman homosexuel" (cf. Schmidt, 1997: 148), où l'on place par exemple Guy Hocquenghem, et chez qui l'homosexualité est recherchée ou décrite pour elle-même. Toutefois, Detrez se défend bien d'avoir jamais entrepris pareille démarche d'écriture : "Je n'ai pas voulu qu'on me colle une étiquette - vite posée - de romancier homosexuel : elle est aujourd'hui à la mode et je ne veux pas de cette image de marque" (Mertens, 1981).

En fait, Detrez n'entend rien illustrer. En fait, il raconte en passant, avec ironie et avec un détachement rusé. Ceux qui s'attendaient à y lire une écriture homosexuelle en seront pour leurs frais. Il ne livre que "des romans chastes" (*ibidem*) où la description des scènes amoureuses ne confine jamais à la pornographie, mais implique toujours une certaine pudeur ou retenue.

Le poète belge William Cliff a mis en vers ses souvenirs d'un "turbulent fils" de retour dans une Belgique morose et ingrate (Cliff, 1990: 14). Cliff aura, d'ailleurs, le soin de préciser qu'ils ne furent pas amants (Virone, 1993: 7). Dans son dernier témoignage, foudroyé par le sida, Detrez voudra en finir avec toutes ces spéculations critiques et cliniques : "ça me dépasse, ces choses cliniques. J'ai couché, c'est tout" (Detrez, 1986: 80). L'écriture detrézienne se veut, à ce propos, essentiellement allusive et latente.

A cet égard, cette retenue narrative illustre une tendance formelle du roman contemporain et postmoderne que Sémir Badir analyse dans le contexte catégoriel et esthétique de la postmodernité.

Tout comme Hervé Guibert, Detrez "se fai[t] raconter par le roman, contaminer sa propre identité par sa mise en fiction (...)" (Badir, 1993: 16). Très concrètement, et toujours à l'instar d'Hervé Guibert, "(...) l'homosexualité, qui pourrait être le sujet de son œuvre, n'est pas tendue comme tel, elle est présente,

sans ostentation, parce qu'elle est inhérente au personnage, inévitable (...)” (Demoulin, 1991: 17).

Pour Detrez, l'homosexualité ne constitue jamais un “thème” unique, exclusif et explicite de “l'autobiographie hallucinée”, ce que les récits postérieurs confirmeront d'ailleurs. Il s'agit plutôt de “l'inscrire dans un univers plus vaste” (Panier, 1981: 203) où les autres domaines thématiques sont eux aussi “imbriqués” dans une même quête (auto)fictive de soi, et à ce titre, “mythologique”.

Force est de reconnaître que la complexité de l'entreprise autofictionnelle de Detrez, étayée par un besoin de comprendre l'échec ou la défaite, associée au recours “amateur” et personnel à l'autoanalyse, ne met pas l'écriture à l'abri du cliché. On remarquera une relation fusionnelle et exclusive avec la mère, et un père absent et, qui plus est, violent. Toutefois, les trois récits autofictionnels distillent très lentement, par étapes, au gré d'une mémoire assurée de ses pouvoirs, des moments cruciaux de l'enfance et des détails décisifs issus du subconscient du narrateur.

Isolé, chaque détail ne permet pas une lecture de la quête d'une trame cohérente qui éclairerait l'homosexualité de l'auteur-narrateur-personnage principal, dans son état de latence et de refoulement. Raison pour laquelle il convient de suivre le cheminement narratif de ces détails immenses.

Dans *Ludo*, récit de la prime enfance du narrateur où Detrez se remémore son enfance en Hesbaye belge, dans un contexte marqué par la Deuxième Guerre mondiale et les crues du Geer, rivière locale, il nous est loisible de lire plusieurs traits mémoriels comme autant de pistes enfouies ou d'indices latents d'une homosexualité refoulée, en herbe, mais que l'animisme et le ludisme enfantins cryptent et rendent énigmatiques.

Un souci d'approcher l'homosexualité assumée du narrateur de *L'herbe à brûler*, roman rendant l'adolescence de Detrez au séminaire et sa militance catholique, puis gauchiste, au Brésil des Généraux, apportera un éclairage rétrospectif sur certains épisodes “fictionnalisés” de l'enfance. Et tout d'abord sur

la fascination profondément sensuelle envers l'autre petit garçon, Ludo, dont la chevelure fonctionne comme objet de désir : "Ses cheveux se défont, je les peigne du bout des doigts, les arrange" (Detrez, 1988: 103).

Entre Ludo et le petit narrateur s'établissent de complexes rapports de complicité et de pudeur à la faveur du jeu, et du contexte difficile du récit : "(...) pourquoi me regarde-t-il [Ludo] comme ça, comme quelqu'un qui *n'a jamais vu un garçon ?*" (*idem*, 122)².

Par ailleurs, le penchant ludique du récit, "loin des regards" des parents, est le lieu d'un apprentissage rudimentaire et latent des interdits sociaux des adultes confrontés à l'irrépressible pouvoir du jeu, à l'implosion d'un désir sans nom : "Mon camarade se prend pour son père, je suis le mien. Il m'appelle mais moi je joue avec le soleil. Et puis, *les papas ne se marient pas avec des papas*" (*idem*, 32)³.

Mais ce sont les concours de jet d'urine qui, du fait de l'exhibitionnisme qu'ils impliquent, suscitent la complicité la plus réprimée par les mères. Le petit narrateur, à la fois exhibitionniste et voyeur, ne cache pas sa fascination pour la "puissance" du pénis de Ludo, capable de fournir un jet d'urine copieux et continu. Il regrette sa propre impuissance tout en soulignant le penchant sensuel de ce jeu fait d'attouchements : "Ludo la [la verge du narrateur] saisit, *le membre se ruidit*, je m'échauffe, mes pieds dégèlent" (*idem*, 50)⁴.

Au séminaire Saint-Trudon, cadre restitué dans *Les plumes du coq*, roman de l'enfance et adolescence dans une communauté rigoureuse, voire cruelle, hantée par le symbole nuptial du Christ, la fascination amoureuse et sensuelle porte cette fois sur la chevelure de Victor, son camarade de chambrée : "Ma main s'abandonne, se laisse porter. Je lisse des boucles dans un paradis que je ne connais pas" (Detrez, 1995: 37). Dans l'univers répressif et exclusivement masculin du collègue, l'apprentissage de l'amour se fait forcément entre garçons, accoutrés d'habits

²C'est nous qui soulignons.

³C'est nous qui soulignons.

⁴C'est nous qui soulignons.

féminins : “D’ailleurs un garçon qui embrasse un autre [Marien], ça ne compte pas (...)” (*idem*, 83), s’insurge le narrateur, tout en adhérant au jeu initiatique.

L’*Epoux*, lui aussi, tout comme Marien, active un rapport ambigu à l’image du Christ, homme nu et, sur certaines images pieuses, affublé d’une tunique très féminine : “L’Epoux a pris les vêtements d’une femme, on dirait Marien” (*idem*, 87).

Les pratiques perverses, empreintes de bestialisme, du supérieur dans le poulailler suscitent la méfiance, la surveillance et surtout la fascination voyeuriste du narrateur. Une habitude, ou un destin personnel de la “vision” s’instaure qui culminera dans *La mélancolie du voyeur* (1986). En effet, c’est en apprenti “voyeur” que le jeune narrateur de *Les plumes du coq* suit, caché dans les champs de betteraves, l’évolution sinistre du supérieur et ses perverses exactions sur les pondeuses (cf. *idem*, 43ss et Detrez, 1980: 77).

De même, dans *L’herbe à brûler*, c’est en “voyeur” que Conrad suit, au Brésil, les mouvements sensuels et flous de deux soldats à São-Vicente : “Calé dans mon renfoncement *je voyais sans être vu*. Le sang me fouettait le cœur” (Detrez, 1978: 112)⁵.

Ce récit opère une transition décisive entre les symptômes d’une tendance latente et refoulée et l’assomption de l’homosexualité. Dans un premier temps, il accumule de petits détails dont la cohérence et la persistance prélude au destin du narrateur au Brésil.

D’une part, il y a de nouveau l’envoûtement de l’exotisme africain de Leopoldus, son camarade de chambrée à Saint Rémy. La proximité du Noir ne cause pas seulement une complicité amicale. Elle induit aussi, chez Conrad, des sentiments ambigus et contradictoires toujours proches de l’indicible fascination : “C’est la première fois que je dors à proximité d’un Noir mais je ne suis pas sûr que ce voisinage soit la cause de mon insomnie. Je songe à sa peau couleur d’argile, à

⁵ C’est nous qui soulignons.

ses mains ; je revois ses dents, ses yeux (...), mon âme résiste [au sommeil] *elle est inquiète et j'ignore de quo?*" (*idem*, 30)⁶.

Leopoldus, figure médiatrice et initiatrice à l'*autre*, introduira le jeune Conrad dans le monde hétérosexuel initiatique des jeunes vachères du village. Conrad échoue dans cette épreuve initiatique du baiser, et déçoit sa première partenaire féminine. Conrad a quinze ans (cf. *idem*, 41) et ne parvient pas à verbaliser, à ce stade en tous cas, la nature de ses sentiments à l'égard de son ami africain, amoureux, lui, d'une vachère des alentours : "Je ne sais pas ce qui se passe en moi, je me sens triste, tellement triste qu'il me semble que je vais pleurer mais je ne veux pas qu'il [Leopoldus] le remarque" (*ibidem*).

Conrad est jaloux, voudrait s'assurer de l'exclusivité des attentions de son ami. C'est à l'aune de ce sentiment tacite et latent qu'il faut lire l'inaptitude amoureuse de Conrad avec les filles, son repli sécurisant sur un ami légèrement plus âgé (Ludo ou Victor) ; ce que Julienne, la fiancée du Noir, a vite soupçonné : "(...) il est malsain de parler de ces choses avec un garçon *dans le même lit*" (*idem*, 43)⁷.

Aussi, Conrad aura-t-il bien du mal à s'expliquer, et à expliquer à Alphonsine la répugnance de ces premiers baisers et caresses sensuelles. Alors que la vachère prie le jeune homme de lui caresser la poitrine et de lui "suc[e]r la langue" (*idem*, 46), le narrateur, lui, est plongé dans la gêne et se sent paralysé.

D'autre part, le séjour à Louvain et la rencontre avec Rodrigo, l'étudiant brésilien, n'ébranlent pas seulement les convictions religieuses et politiques de Conrad. Ces événements multiplient les indices et les signes d'une sexualité refoulée et inquiète de son indéfinition. Rodrigo da Silva, par son ton basané, "le teint d'ocre de sa peau" (*idem*, 59), attire l'attention encore "chaste" (*idem*, 67) du jeune clerc.

L'intimité avec le Brésilien entraîne l'éveil de sensations déconcertantes, qui n'osent pas encore dire leur nom. Quand Rodrigo invite le Belge à partager sa cape, alors que les deux novices s'appêtent à passer la nuit louvaniste à la belle étoile,

⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷ C'est nous qui soulignons.

“(…) des intimités bouleversantes et clandestines” (*idem*, 68), s’insinuent dans l’esprit de Conrad : “J’hésitais à m’étendre, *quelque chose me troublait*” (*ibidem*)⁸, et qui, inconsciemment, évoquait “le souvenir de Leopoldus” (*ibidem*).

Lorsque Conrad surprend Rodrigo et la négresse faisant l’amour dans une nudité si peu honteuse, c’est “l’abondance et la noirceur des poils” du Brésilien qui attirent exclusivement le regard du jeune Belge. Le clerc ne veut pas encore l’admettre, mais son vœu de célibat ne sert qu’à masquer la latence de son indécision sexuelle.

Rodrigo a beau lui suggérer de trouver une fille, de connaître les délices du sexe, rien n’y fait. Conrad préfère refouler cette dimension de l’existence : “Je n’ai pas envie, je ne suis pas fait pour vivre avec quelqu’un, c’est tout ! répliquai-je, haussant la voix. D’ailleurs je ne suis pas venu pour parler de ça” (*idem*, 93).

Quand le narrateur prend la décision de quitter la Belgique, le ver de la passion est déjà irrémédiablement dans le fruit de sa chasteté chancelante. Des “visions d’intimité du gras jeune homme [américain] et de son chien” (*idem*, 94) à Louvain empêchaient son âme de s’élever.

Le Brésil se présentera comme le théâtre de toutes les extases religieuses, mais aussi de toutes les déchéances morales. A cet égard, l’“autobiographie hallucinée” rejoint le roman initiatique tant elle place l’évolution psychologique et morale de l’anti-héros au centre du récit ; ce que confirme le dernier paragraphe de *L’herbe à brûler* et son retour dans sa Belgique maternelle.

Les récits postérieurs à la trilogie hallucinée s’emploieront à travailler de façon davantage “métaphorique” les rapports subtils et métaphysiques unissant sexe et religion (*Le dragueur de Dieu*), et liant la politique à la sexualité (*La lutte finale*). L’autofiction n’y est certes plus à l’ordre du jour. Toutefois, l’imbrication thématique demeure plus que jamais au centre des récits.

⁸ C’est nous qui soulignons.

Dans *La lutte finale*, roman racontant de façon railleuse les déboires de deux révolutionnaires en mal de révolution, et partant, l'échec du marxisme, et opérant une transition encore un peu "autobiographique" (Panier, 1981: 199), un jeu ironique permanent s'acharne à brouiller la lecture "réaliste" des aventures picaresques de Mambo et Populo, le narrateur. Un glissement sémantique et ironique fait sans cesse osciller le récit entre une lecture politique, révolutionnaire, et une autre, tout aussi "révolutionnaire", mais sexuelle.

Entre ces deux combats, les deux personnages hésitent de moins en moins. L'aridité du discours marxiste de certaines mouvances parisiennes, de plus en plus inintelligibles dans le Tiers-Monde, y est durement dénoncée : "*Les Réflexions sur la théorie de la pratique* (l'ouvrage de *Quelle*) et *Réflexions sur la pratique de la théorie* (l'ouvrage de *Telle*)", on remarquera au passage le fameux jeu de mot, ne parviennent plus à retenir l'attention militante des guérilleros. Ils préfèrent désormais des ouvrages plus "chauds" et pulpeux qui les font "bander".

Quand les jeunes étudiantes gauchistes instruisent la favela des différentes "aliénations" qui les tenaillent, avec des ouvrages aussi dangereux que le *Que faire ?* ou *La Révolution sexuelle*, l'auditoire masculin opte immédiatement pour le second : "On peut l'appliquer, et tout de suite !" (Detrez, 1980: 45).

Ce faisant, Detrez entend non seulement clore un chapitre difficile de son cheminement personnel, mais aussi contribuer à la compréhension ironique des événements marquants de la fin du XX^e siècle. *La lutte finale* entérine la transition du monde occidental vers d'autres soucis apparemment plus urgents.

Pour Detrez, désabusé et recyclé, il s'agit là d'une lutte "finale", d'un genre nouveau, où la militance révolutionnaire n'a plus guère de raison d'être. Désormais, la lutte "finale", l'Occident la mènera dans le domaine sexuel, peut-être jusqu'à l'épuisement⁹.

⁹Ce que Michel Houellebecq illustre à merveille dans ses romans.

Toutes les équivoques sont permises : “Emmêlés, on se tripotait, se mordillait, cependant que la femme ne cessait de proclamer, gémissant : ‘Ah ! Le tiers monde... nous aimons... ah !, c’est bon... le tiers monde... encore... le monde... le tiers monde...’” (*idem*, 135).

Dans *Le dragueur de Dieu*, Conrad Detrez met ironiquement à nu les liens unissant le sexe, l’affect et la métaphysique (Mertens, 1981). Un jeu d’ironie se sert de la figure de *l’Ange* pour opérer des glissements de sens permanents. Lucien, le narrateur, et Victor, son ami, incarnent les deux pôles et “hantises” (Panier, 1981: 204) apparemment inconciliables de la religion et du sexe.

On comprend mieux, dès lors, la naïveté et la “chasteté” de ce roman, inscrites dans le comportement ingénu et crédule de Lucien, à la recherche de son ami Victor, lui aussi séminariste, parti à Paris, poussé par sa mystique angélique. Victor fréquente, en fait, d’autres “anges” dans les milieux gays de la capitale.

L’équivoque n’est pas évacuée ou élucidée, mais maintenue jusqu’à la fin du récit. L’auteur fournit la clé de lecture de ce récit énigmatique dans ce dialogue entre Martial Postel et Lucien : “De toute manière l’écrivain recrée toujours ce qui est, et surtout l’écrivain religieux. Vous donnerez de la vie de votre ami la version que vous dictera votre cœur (...). Vivez avec *vos* vérités” (Detrez, 1980b: 192).

Fait troublant, le roman ne revendique jamais son “homosexualité”. L’auteur justifie cette retenue et cette pudeur par un projet scriptural plus vaste. Selon lui, le récit entend instaurer “une métaphysique, une mythologie de la sexualité ou de l’homosexualité, c’est-à-dire de donner à la vie sexuelle d’un individu ou d’un groupe une dimension supplémentaire, une dimension mythique qui fasse rêver” (Panier, 1981: 203).

Il semble dresser un bilan différent de son existence, davantage distant et assagi. Il ne s’agit plus de “se” “fictionnaliser”, mais de mettre en fiction les figures majeures d’un même désir d’absolu, de jouer avec l’apparente étanchéité de leurs frontières conceptuelles.

Les deux aspirants à la prêtrise réalisent le dédoublement d'une même quête d'absolu. Lucien a conservé la pureté d'une éducation religieuse qui doit le mener à la prêtrise. Victor, ébloui dans son enfance par l'apparition récurrente des *anges*, quitte sans avertir le couvent de Saint-Amand et se rend à Paris : "Ça ne pouvait plus durer. Victor s'énevrait, mangeait chichement, maigrissait" (Detrez, 1980b: 45).

Alors, abandon de sa vocation religieuse ? Poursuite mystique des Saints-Anges à Paris ? Assomption de son homosexualité ? Le récit fait ironiquement cohabiter toutes ces conjectures. Pour le lecteur, les symboles homosexuels deviennent trop évidents, alors que Lucien se montre incapable d'y lire autre chose qu'un pèlerinage spirituel dans la capitale française.

La dérision, l'ironie et l'humour s'insinuent dans le récit, promouvant de la sorte et fictivement une "théologie profane" indécidable (Panier, 1981: 199), comme dans cette scène de strip-tease gay que Lucien ne saisit pas : "Après cette parade j'ai vu l'Ange. Il correspondait aux descriptions que donne l'histoire sainte (...) : l'Ange, sous sa robe était nu" (Detrez, 1980b: 100).

A la faveur de la figure métaphorique de l'Ange, le discours religieux prête ses images, ses métaphores et sa sainteté à la sexualité, et lui confère une dimension spirituelle et mythologique dont on la prive habituellement. Ce roman met ainsi en scène l'une des leçons à la fois libératrices et douloureuses de la vie de Conrad Detrez : la prise de conscience de "la frontière oh combien ténue du péché et de l'innocence" (Panier, 1981: 199).

Bibliographie

BADIR, Sémir (1993). "Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire" in *Ecritures*, n° 5, pp. 8-21.

CLIFF, William (1990). *Conrad Detrez*. Paris: Le Dilettante.

DEMOULIN, Laurent (1991). "Pour un roman sans manifeste" in *Ecritures*, n°1, pp. 8-21.

DETREZ, Conrad (1978). *L'herbe à brûler*. Paris: Calmann-Lévy.

DETREZ, Conrad (1980). *La lutte finale*. Paris: Balland.

DETREZ, Conrad (1980b). *Le dragueur de Dieu*. Paris: Calmann-Lévy.

DETREZ, Conrad (1986). *La mélancolie du voyeur*. Paris: Denoël.

DETREZ, Conrad (1988). *Ludo*. Bruxelles: Labor.

DETREZ, Conrad (1995). *Les plumes du coq*. Bruxelles: Labor.

MERTENS, Pierre (1981). "Conrad Detrez à la croisée des chemins", in *Le Soir* (10 février).

PANIER, Christain (1981). "Du Brésil à Paris et détours : entretien avec Conrad Detrez" in *La revue nouvelle*, LXXIV, n° 9, pp. 199-207.

SCHMIDT, Joël (1997). "Eclatements du roman français contemporain" in *Roman français contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères, Sous-direction du Livre et de l'Écrit, pp. 119-159.

VIRONE, Carmelo (1993). "William Cliff : la vie comment ça rime" in *Le Carnet et les Instants*, n° 77, pp. 7-9.

OVERPRODUCTION OF THE ENGLISH DEFINITE ARTICLE BY PORTUGUESE LEARNERS: A CROSS-SECTIONAL STUDY

José Pedro Ruiz
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
Portugal
pruiz@iscap.ipp.pt

Abstract

The English article system is actually so complex that it presents many challenges for most non-native learners of English. The main difficulty of Portuguese learners, despite the numerous similarities between the two article systems, is noticeable in a marked tendency to produce the definite article where native speakers of English would not use it. This article reports the results of a cross-sectional study which examined the English definite article overproduction by a group of 12 Portuguese EFL learners with at least seven years of English instruction. The prediction is that these learners will exhibit evidence of transferring L1 features to their interlanguage when they overuse the definite article. The data were collected by means of a gap-filling task and a composition. The results found, as predicted, that these learners overused *the* in *generic* contexts. It is argued that this overuse is directly tied to and can be explained by *transfer to somewhere* and *conceptual transfer* principles.

Sinopse

A utilização correcta do artigo definido em Inglês revela-se de alguma complexidade para a generalidade dos aprendentes de Inglês não nativos. A principal dificuldade para os portugueses, apesar das muitas semelhanças entre os

dois sistemas, reside numa tendência significativa para utilizar o artigo definido quando este não é necessário em Inglês. Este trabalho apresenta os resultados de um estudo sobre este problema com um grupo de 12 estudantes de Inglês como língua estrangeira com pelo menos sete anos de aprendizagem da língua. Prevê-se que estes evidenciarão transferência de características da língua materna para a sua interlíngua quando utilizam excessivamente o artigo definido em Inglês. A recolha de dados foi feita por meio de um exercício de preenchimento de espaços e uma composição. Tal como previsto, os estudantes produziram em excesso o artigo definido em contextos genéricos. Este facto estará relacionado com os princípios de *transfer to somenhere* e *conceptual transfer* e poderá ser explicado por estes.

Key words: definite article, zero article, generic, specific, interlanguage.

Palavras-chave: artigo definido, artigo zero, genérico, específico, interlíngua.

1. Introduction

It is widely known that one of the main difficulties for learners, regardless of their nationality, in the acquisition of English as a foreign language (EFL) is the use of articles. Portuguese learners are no exception. The article system in Portuguese, although generally comparable to the English article system, namely as far as definiteness and indefiniteness are concerned, is different from the latter since it does not consider the differences between generic and specific in the use of the definite article. This particularity of the English definite article induces errors where learners ungrammatically add *the* in contexts where no article, henceforth *zero article*, is required, as the following examples gathered from the study illustrate: ⁶⁸*The governments should reduce the number of nuclear power stations...* or *...when*

something happens in **the* nature...’ in place of ‘Governments should reduce the number of nuclear power stations...’ or ‘...when something happens in nature...’.

The main purpose of this paper is to analyse the frequency of the English definite article overproduction by a group of Portuguese EFL learners in those particular situations and try to understand which linguistic features can account for that process. The following section presents some theoretical considerations: firstly, on the significance of transfer in Second Language Acquisition (SLA), in particular three major principles, *transfer to somewhere*, *transfer to nowhere* and *conceptual transfer*; secondly, on the role of transfer in the use of articles by EFL learners in general. Subsequently, in section three, the hypotheses to be tested in the present study are presented. In the fourth section a description of the subjects engaged, the materials used and the procedures adopted is provided. This is followed by an account of how the data obtained were analysed and a summary of the results achieved, illustrated by means of tables. Section four offers a discussion of the implications of the results by comparing them with the literature reviewed in section two. Finally, in section five, conclusions are drawn and suggestions concerning directions for future research are made.

2. Linguistic background

2.1. *Transfer in Second Language Acquisition*

Which psychological factors are truly relevant in the learners’ processes of acquiring a second language? Selinker suggests that the linguistic phenomena that SLA researchers should be able to identify to this purpose are ‘those behavioural events which would lead to an understanding of the psycholinguistic structures and processes underlying “attempted meaningful performance” in a second language’ (Selinker 1972: 210). Three distinct linguistic systems are, in his view, to be taken into account: the learner’s production in the mother language, the learner’s

production in the L2 and the production of the L2 by native speakers (Selinker 1972: 214). The second one has for long been a matter of interest and could be described as a latent mental structure where the process of construction by the learner of a unique linguistic system of the foreign language takes place, based on the language they have mostly been exposed to, normally their mother tongue, and on the teaching they have been given. Selinker calls this structurally intermediate grammar that learners create for themselves interlanguage (IL).

Another significant phenomenon closely associated with IL is crosslinguistic influence (CLI) or, as it is most frequently termed, language transfer. The influence of the native language is a major factor in SLA and it ‘... can be detected in a number of strategies, the most important of which is language transfer’ (Pavlenko 1999: 1). There is general agreement among linguists on the significance of L1 transfer upon second language learning: ‘... language transfer is indeed a real and central phenomenon that must be considered in any full account of the second language acquisition process’ (Gass & Selinker 1992: 7). Having realised that the learner’s native language, or any other previously learned language, determines how a new language is learned, transfer analysis compares the learner’s IL with their L1 in an attempt to explore the ways in which the influence of the latter is exhibited in their use of the target language. Although, as Kellerman (1983: 113) pointed out, ‘not everything that *looks* transferable *is* transferable’, there seems to be clear evidence and consensus from several previous studies (see, among others, Cabrera, M. & Zubizarreta, M. 2005; Gabriele, A. & Martohardjono, G. 2005; Bliss, H. 2006) that first language transfer can account for a large number of problems in second language acquisition, including the production of non-target-like forms. The possibility of other IL phenomena interacting with transfer, making it more difficult for the learner to shift to an IL stage that is closer to the target language system, is equally important to SLA studies. Selinker (1972: 216–217), for example, alongside with the process of language transfer itself, distinguishes four other crucial processes that do not suggest features of the mother language. Actually, they

are the result of the learning process itself and he believes they coexist with transfer in the learners' IL: transfer-of-training, concerning teaching techniques; strategies of second-language learning, connected with the learner's attitude towards teaching materials; strategies of second-language communication, related to any attempt by the learner to communicate with L2 native speakers; and overgeneralization of target language linguistic material, 'a result of a clear overgeneralization of TL rules and semantic features' (Selinker 1972: 217). All these processes in conjunction with transfer seem to be common to all learners of any second language.

Transfer being such a complex issue it is necessary, Andersen (1983: 177) believes, to constrain it as much as possible so that we will be able to outline more accurately the conditions which are necessary for transfer to facilitate or obstruct the acquisition and use of a second language. From the learner's point of view, crosslinguistic similarities appear to be much more significant than the differences, since those are more likely to stimulate acquisition whereas these seem to restrain it. In his attempt to constrain transfer, Andersen (1983: 178) proposes his *transfer to somewhere* principle: the perception by the learner of the specific structures of the L2 and their similarities with the L1 in combination with natural acquisition processes is likely to trigger generalization from the L1, thus inducing learners to produce the same form or structure in their IL. Besides, he argues that other conditions/constraints are necessary for such transfer to take place:

... preference is given in the resulting interlanguage to *free, invariant, functionally simple* morphemes which are congruent with the L1 and L2 (or there is congruence between the L1 and natural acquisitional processes) and the morphemes occur *frequently* in the L1 and/or the L2 (Andersen 1983: 182).

From all the exposed and in sum, it is evident that when all these conditions get together *transfer to somewhere* will quite probably occur.

Although recognizing Andersen's *transfer to somewhere* principle, Kellerman (1995: 131) claims that there are some situations suggesting that it should be refined. He argues that another possibility must be considered, which is 'if cross-language similarity is the driving force behind CLI, then where there is no perceived similarity, there should be no transfer' (Kellerman 1995: 131). There are, of course, circumstances in which big differences between the two languages can really bring about learning problems, in particular those situations involving the learners' predisposition to conceptualize experiences from their mother tongue. In the presence of an L1 concept for which there is no possible equivalent in the L2, the learner will find nowhere to transfer it to. Therefore, and as a complement to Andersen's principle, Kellerman suggests a new principle - *transfer to nowhere*, which states that 'there can be transfer which is not licensed by similarity to the L2, and where the way the L2 works may very largely go unheeded' (Kellerman 1995: 137).

Jarvis (1999: 1), in a remarkable line of approach, argues that apart from *linguistic transfer*, that is, the use of the L1 linguistic system as the source for transfer, another type, *conceptual transfer*, concerning transfer of the L1 cognitive system, should also be considered, since

There is a growing body of evidence that suggests that many instances of transfer arise not from the learner's reliance on the formal L1 system itself, but from the conceptual system that underlies the L1 (Jarvis 1999: 2).

In other words, the mental concepts that the learner acquires based on his/her experience with the mother tongue are very likely to prevail in the learner's IL and influence acquisition and use of the L2, no matter what perception the learner may possess of the target language potentially different conceptual system. *Conceptual transfer* can determine, among other areas, the learner's grammatical predispositions at several levels, including the use of articles.

2.2. *Transfer in the use of articles*

Most of the literature on the use and acquisition of English articles by EFL learners concentrates mainly on the differences between definite and indefinite articles. Previous studies on the production of English articles by Japanese, Korean, and Russian learners, whose native languages do not possess an article system, showed that these learners are more likely to omit English articles than learners whose L1 does contain articles (Kubota, M. 1994; Ionin, T. et al. 2004). The problem with Portuguese L2-English learners, on the contrary, doesn't seem so much to be omission but rather overuse and the literature has not yet been able, at least to our knowledge, to provide any conclusive explanations for what causes L2-English learners to overproduce *the*.

According to his studies, Andersen (1983: 177) claims that the use of articles in English, including the *zero article*, by Spanish speakers could be explained by transfer and he concludes that 'transfer promotes early acquisition of the articles because the equivalent Spanish articles are also frequent, free morphemes and congruent with the English articles' (Andersen 1983: 183). The Portuguese articles are also frequent, free morphemes and congruent with the English articles. Consequently, and given the similarities between the two article systems, it is just possible that learners will tend to generalize from the input, and that the English articles will be among the IL features that can be attributed to *transfer to somewhere*.

Jarvis (1999: 4), in his experiments with Finnish and Swedish speakers, concluded that the effects of *conceptual transfer* were to be found, among other areas, in learners' use of L2 grammar, including their misuse of English articles. Therefore, it is quite likely that *conceptual transfer* will also occur in the developing IL of Portuguese learners when they process and produce articles in English.

This study will try to demonstrate that the overproduction of the definite article by EFL Portuguese learners suggests an IL linguistic feature that can be attributed both to *transfer to somewhere* and *conceptual transfer*.

3. Hypotheses

The hypotheses to be tested in this study are the following:

3.1 Overproduction of the definite article by Portuguese learners in *zero article* contexts is due to the fact that they use their L1 as a reference.

3.2 This fact should in turn predict no *zero article* production in ‘definite article’ contexts, since the *zero article* does not exist in their L1, at least in the same contexts as it occurs in L2.

4. Method

4.1. *Subjects*

The data for this research project were collected in March 2007 at the Institute of Accountancy and Administration of Oporto, Portugal (ISCAP), one of the institutions of the Polytechnic Institute of Oporto (IPP). The subjects, randomly chosen, are all native speakers of Portuguese attending the first grade of English as a Foreign Language in the Business Communication Course. Twelve students, 11 female and 1 male, ranging in age from 18 to 23 and having all been learning English for between seven and eight years were requested to participate. The level of assessment these learners are subject to at this stage of their course is FCE (level B2 of the Common European Framework of Reference for Languages).

4.2. *Materials*

This research was based on two tasks:

1. A blank-filling exercise on the use of articles in English, consisting of 30 sentences, with one blank in each, of which one half was designed to elicit *the* and the other half *zero*. The statements were all taken from FCE level course books and tests, in some cases adapted to suit the intended aim of this study, i. e. to concentrate on the differences between *generic* and *specific*. For the same reason, the uses of the two articles before proper nouns, geographical names, superlatives and special combinations like with the words hospital, school, prison, etc were not included (see Appendix 1).

2. A composition on a topic familiar to the students, with no restriction on its length, no previous knowledge of the topic and no access to dictionaries, with a few guidelines aiming at eliciting both articles (see Appendix 2).

4.3. *Procedures*

The materials for this research were administered in the course of a regular ninety-minute lesson. The students had not previously been informed that this would be a completely different lesson, not included in their syllabus. The blank-filling tests were distributed at the beginning of the lesson. All participants were attributed numbers to preserve anonymity, made aware of that, and informed that there would be no pre-established time limit for any of the tasks. It was also explained to them that there would be another activity, the handout of which would be distributed to them as soon as they had finished and handed in the first task.

4.4. *Data analysis and results*

The tests were all collected and 12 were randomly selected for analysis, out of a total of 26, the number of students present. The twelve blank-filling tests and compositions were then marked, taking into account the number of ungrammatical

occurrences, i.e. misuses of *the* and misuses of *zero*. Next, the total number of non-target-like forms per student and the total number of non-target-like forms per article were considered. This was followed by a comparative analysis of the total amount of non-target-like forms in each of the two tasks. Subsequently, the comparative production of the two articles by each student was analysed and its percentage in the two tasks calculated. Finally, the average rate per student of overproduced forms was also calculated.

Probably the most comforting feature about the results is that in the blank-filling exercise the group's response was quite good, with the number of non-target-like forms per student ranging from a minimum of 1 to a maximum of 10, whereas in the composition the number of non-target-like forms ranged from a minimum of 2 to a maximum of 17¹(table 1).

STUDEN T	BLANK-FILLING			COMPOSITION		
	Overprod uction of <i>the</i>	Overprod uction of <i>0</i>	Total nr of non- target-like forms per student	Overprod uction of <i>the</i>	Overprod uction of <i>0</i>	Total nr of non- target- like forms per student
1	2	3	5	16	1	17
2	6	2	8	2	0	2
3	1	1	2	3	0	3
4	1	0	1	3	1	4
5	4	4	8	9	4	13
6	3	1	4	3	0	3

¹ Another student reached 13 non-target-like forms.

7	2	2	4	4	1	5
8	5	3	8	2	1	3
9	1	1	2	5	1	6
10	4	2	6	1	6	7
11	2	5	7	5	0	5
12	5	5	10	2	2	4
Total nr of non-target-like forms	36	29	65	55	17	72

Table 1. Combined data: amounts of non-target-like forms in the blank-filling and composition exercises

The results also revealed that the overproduction of *the* was higher in the composition than in the blank-filling test, 55 against 36 respectively. On the other hand, we can say that the overproduction of *zero* followed the opposite path, since its production was higher in the blank-filling test than in the composition, although the difference, 12 non-target-like forms only, was smaller than the previous. The difference between the total amounts of non-target-like forms in the two tasks, however, does not seem very large ($72 - 65 = 7$), which was totally unexpected (table 1).

Production	BLANK-FILLING		COMPOSITION	
	Nr of cases	%	Nr of cases	%
+ THE				

+ 0	2	16.7	1	8.3
=	5	41.7	1	8.3

Table 2. Comparative production of the two articles

It was stated in the preceding paragraph that the overproduction of *the* was higher in the composition than in the blank-filling test, but comparatively and in terms of percentage (table 2) the difference is much higher, 83.3% against 41.7%, roughly twice as much, which is quite possibly one of the most striking figures in this study.

In view of the unexpected and striking results achieved, the average rate per student of overproduced forms was also calculated, in order to obtain a more accurate and complete image of the findings. This was accomplished by dividing the total number of each of the non-target-like forms produced and also their total in the two tests by the number of subjects in the experiment, so as to obtain the average rate of overproduction of *the*, *zero* and their total. This is described in the following table.

BLANK-FILLING			COMPOSITION		
Overprodu ction of <i>the</i> per student	Overprodu ction of <i>0</i> per student	Total nr of non-target- like forms per student	Overprodu ction of <i>the</i> per student	Overprodu ction of <i>0</i> per student	Total nr of non-target- like forms per student
3	2.4	5.4	4.6	1.4	6

Table 3. Average rate of overproduction

5. Discussion

In the first place, it is necessary to emphasize the overall satisfactory results achieved. It should be noted that in the blank-filling test only 4 out of a total of 12 subjects participating in the experiment reached between 8 and 10 non-target-like forms, the highest amounts produced, and that even these figures are still clearly below 50% of the total of ungrammatical occurrences possible. These results together with the low average rate of overproduction of the two articles demonstrated in table 3 suggest that the majority of these students have already acquired the usage of the article system in English to a large degree and they have been able to master most of its complexities in their IL. They quite probably did it in their early stages of L2-English acquisition.

Nevertheless, the main goal of this study is to analyse to what extent the overproduction of *the* in generic contexts is attributable to learners using their L1 as a reference. Despite the quite reasonable findings, there is clear evidence that these learners do have a tendency to overuse *the* in *zero article* contexts as a consequence of transfer from their mother language, supporting the first hypothesis raised above. If that is a natural consequence of the learners' perception of the similarities between the L1 and the L2, as it seems, it can be assumed that these results should be attributed to *transfer to somewhere*. The composition test, in turn, because it is supposed to elicit productive knowledge of the article system, is precisely where learners are a great deal more likely to actually use the system of mental concepts that they have acquired from their native language. Thus, the results obtained in this task, revealing a noticeably higher rate of *the* overuse than the blank-filling task, lead us to believe that we can admittedly be in the presence of *conceptual transfer* from L1 playing a role in these students' IL article choice.

The second hypothesis tested in this work, which predicted that there would be practically no *zero article* production in definite article contexts, is not supported by the findings. This can perhaps be explained by the fact that the *zero article* is a

marked element, peculiar of the English article system. It is well-known that areas of the L2 that are different from the L1 and more marked, as this one is, are likely to cause more difficulties for learners. The rate of *zero article* production, much higher than expected, may be interpreted, in the absence of L1 transfer effects, as a sign of overuse, that is, overgeneralization of the L2 norms, one of Kellerman's four central processes interacting with transfer, as explained in section 2.1. Or it could plausibly be attributed to insufficient or deficient exposure to the article system in English (Odlin, 1989: 34), which would bring us back to Kellerman's processes of transfer-of-training or strategies of second-language learning. In short, the overproduction of *zero* demonstrated by these students is very probably a consequence of the learning process itself.

6. Conclusions

In the final analysis, the following outcomes emerge from the present study:

1. The subjects involved in the experiments demonstrate reasonably accurate use of the English definite article in their IL.
2. Their overproduction of the definite article seems to be in some ways influenced by their native language, which can be ascribed to *transfer to somewhere* and *conceptual transfer* principles.
3. They tend to overproduce the *zero article* admittedly as a consequence of overgeneralizing the L2 rules.

It should also be emphasized that this is a cross-sectional study limited to L2 subjects. Only a follow-up longitudinal study, with a larger number of students at different developmental stages, extended to a meaningful number of native speakers and perhaps expanded to learners' performance in speech, will help us to understand what mechanisms underlie the overproduction of the definite article by Portuguese learners.

Finally, it should be stressed that, while the main centre of attention of SLA is the description and explanation of the universal side of acquiring a second language, ‘SLA also acknowledges that there are individual differences in L2 acquisition’ (Ellis 1997: 73). Such factors as the learner’s personality and maturity, language aptitude, learning styles, motivation for learning and the circumstances of learning, i.e., the learning environment and the strategies applied, also have a very important say in the acquisition and use of a second language.

References

1. Background literature

ANDERSEN, R. 1983b. “Transfer to somewhere” in Gass and Selinker (eds.). 1983b

BLISS, H. 2006. “L2 Acquisition of Inflectional Morphology: Phonological and Morphological Transfer Effects”. In *Proceedings of the 8th Generative Approaches to Second Language Acquisition Conference (GASLA2006)*, ed. Mary Grantham O’Brien, Christine Shea, and John Archibald, 1-8. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project.

CABRERA, M. and Zubizarreta, M. 2005. “Overgeneralization of Causatives and Transfer in L2 Spanish and L2 English”. In *Selected Proceedings of the 6th Conference on the Acquisition of Spanish and Portuguese as First and Second Languages*, ed. David Eddington, 15-30. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project.

ELLIS, R. 1997. *Second Language Acquisition*. Oxford: Oxford University Press.

GABRIELE, A. and Martohardjono, G. 2005. “Investigating the Role of Transfer in the L2 Acquisition of Aspect”. In *Proceedings of the 7th Generative*

Approaches to Second Language Acquisition Conference (GASLA2004), ed. Laurent Dekydtspotter et al., 96-110. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project.

GASS, S. & Selinker, L. (eds.). 1992. *Language Transfer in Language Learning*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing House.

IONIN, T., Ko, H. and Wexler, K. 2004. "The role of semantic features in the acquisition of English articles by Russian and Korean speakers". To appear in J. M. Liceras et al. (eds.), *The Role of Formal Features in Second Language Acquisition*, Second language research acquisition series (Theoretical and Methodological Issues), Lawrence Erlbaum Associates.

JARVIS, S. 1999. "Conceptual Transfer: On the Influence of L1-Based Concepts". Paper presented at TESOL 1999. New York, NY.

KELLERMAN, E. 1983. "Now you see it, now you don't" in Gass, S. and Selinker, L. (eds.). 1983.

KUBOTA, M. 1994. "Acquisition of English Articles by Japanese EFL Learners". Unpublished manuscript.

ODLIN, T. 1989. *Language Transfer*. Cambridge: Cambridge University Press

PAVLENKO, A. 1999. "L2 Influence on L1 in Adult Second Language Learning". Paper presented at the TESOL Conference, March 1999, New York City, NY.

SELINKER, L. 1972. "Interlanguage". *IRAL* 10.3:209-31.

2. Blank-filling exercises and composition

ACKLAM, R. and Burgess, S. 1996. *First Certificate Gold—Coursebook*. Harlow, Essex: Longman Group UK Limited

EASTWOOD, J. 1992. *Oxford Practice Grammar*. Oxford: Oxford University Press.

FORSYTH, W. and Lavender, S. 1995. *Grammar Activities-upper intermediate 2*. Oxford: Heinemann.

MURPHY, R. 1985. *English Grammar in Use*. Cambridge: Cambridge University Press.

O'SULLIVAN, D., Swan, M. and Water, C. 1993. *The New Cambridge English Course-Practice 4*. Cambridge: Cambridge University Press.

Appendices

Appendix 1

Fill in the gaps in the following sentences with 'the' or '0' when no article is required.

1. CDs are cleaner than tapes.
2. Did you see the film on television last night?
3. computers crashed at work today.
4. light travels at about 300 000 km a second.
5. It's a nice bar, but service is very slow.
6. meat we had for lunch last Saturday was very tough.
7. watches have become very cheap and very attractive.
8. A lot of people are giving up meat.
9. After work, Ann usually goes to the café.
10. They couldn't find the bodies of people who were killed in the plane crash.
11. They tell me that honesty is the best policy.
12. To me men are a complete mystery.
13. We studied history of the Spanish Civil War at school.
14. Would you like to see photos I took on holiday?
15. Andrew hates examinations.
16. Are these CDs you asked for?
17. Could you turn on television, please?
18. Do you know old people sitting over there?
19. Do you know what business travel is like?

20. He gave up his office job as he didn't like life.
21. How did you get on in examinations yesterday?
22. I don't understand computers.
23. I enjoy talking to old people.
24. I find history an interesting subject.
25. I think that young people are much more mature these days.
26. I will never regret time I've spent enjoying myself.
27. Making mistakes is an inevitable part of life.
28. Most of watches you see today work on quartz.
29. She decided to leave her job in Romania because she couldn't learn language.
30. They left lights on all over the house, but they were still burgled.

Your Sex: female male (please put a ✓)

Your age:

Number of years you have been studying English (not including this one):

Appendix 2

Write a composition on the following subject. You are not allowed to use any dictionaries. There is no restriction on the length of the composition.

The planet earth

What, if anything, do you think governments and individuals should be doing to protect the environment?

Consider the following:

- | | |
|--------------------------|---------------------------|
| - nuclear power stations | - recycling of rubbish |
| - tropical rainforests | - the quantity of traffic |
| - the ozone layer | - pollution |

LOCALIZAÇÃO DE ONTOLOGIAS – ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA ABORDAGEM

Manuel Moreira da Silva
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
ISCAP
Portugal
mdasilva@iscap.ipp.pt

Resumo:

O desenvolvimento de recursos multilingues robustos para fazer face às exigências crescentes na complexidade dos processos intra e inter-organizacionais é um processo complexo que obriga a um aumento da qualidade nos modos de interacção e partilha dos recursos das organizações, através, por exemplo, de um maior envolvimento dos diferentes interlocutores em formas eficazes e inovadoras de colaboração. É um processo em que se identificam vários problemas e dificuldades, como sendo, no caso da criação de bases de dados lexicais multilingues, o desenvolvimento de uma arquitectura capaz de dar resposta a um conjunto vasto de questões linguísticas, como a polissemia, os padrões lexicais ou os equivalentes de tradução. Estas questões colocam-se na construção quer dos recursos terminológicos, quer de ontologias multilingues. No caso da construção de uma ontologia em diferentes línguas, processo no qual focalizaremos a nossa atenção, as questões e a complexidade aumentam, dado o tipo e propósitos do artefacto semântico, os elementos a localizar (conceitos e relações conceptuais) e o contexto em que o processo de localização ocorre. Pretendemos, assim, com este artigo, analisar o conceito e o processo de localização no contexto dos sistemas de gestão do conhecimento baseados em ontologias, tendo em atenção o papel central

da terminologia no processo de localização, as diferentes abordagens e modelos propostos, bem como as ferramentas de base linguística que apoiam a implementação do processo. Procuraremos, finalmente, estabelecer alguns paralelismos entre o processo tradicional de localização e o processo de localização de ontologias, para melhor o situar e definir.

Abstract:

The development of robust multilingual resources to meet the growing demands of intra and inter-organizational complexity is a complex process that demands an increase of quality in the organizations' resource interaction and sharing modes, though, for example, stronger involvement of different stakeholders in effective and innovative collaboration ways. It is a process where several problems and difficulties arise, such as, in the creation of multilingual lexical databases, the development of an architecture capable of addressing a wide range of language issues such as polysemy, lexicalization patterns or equivalence in translation. These questions appear also in the construction of terminological resources or multilingual ontologies. In the construction of a multilingual ontology, the questions and their complexity increases, given the nature and purposes of the semantic artifact, of the elements to localize (concepts and conceptual relations) and the context in which the localization process occurs. We intend in this article to analyze the concept and the localization process in the context of ontology-based knowledge management systems, taking into account the central role of terminology in the localization process, the different approaches and models proposed and the existing linguistic tools that support the implementation process. Finally we will try to establish some parallels between the traditional localization process and the ontologies localization process to better contextualize and define it.

Palavras-chave: Localização, ontologias, terminologia, gestão do conhecimento, multilinguismo

Keywords: localization, ontologies, terminology, knowledge management, multilingualism

Introdução

Num modelo de contextualismo universal, o diálogo intercultural que acontece através da comunicação multilingue é, para Cortese (2007: 203), um pré-requisito fundamental para a *self-reflexivity, the critical self-awareness of local identities which provides the cornerstone for overcoming particularized behaviors and for the diffusion of equity in socioeconomic relations*. Este diálogo tornou-se ainda mais premente com o advento da globalização, fenómeno que, apoiado pela rápida propagação da Internet, aumentou a necessidade das organizações de acederem, gerirem e disseminarem a informação num número crescente de línguas. Como descreve Bergamashi (2003)¹ o Mundo está a encolher à medida que o avanço da comunicação e da computação se desenrolam a um ritmo impressionante. No entanto, e numa afirmação na qual nos revemos, a mesma autora deixa claro não haver qualquer dúvida sobre o facto de que as pessoas continuarão ligadas às suas culturas e língua de origem, dado que as:

Individual languages and their peculiarities in expressing information and concepts are a treasure, a cultural knowledge base that must not be underestimated or, even worse, ignored as pressures to be able to use common languages increase.

¹ Sewasie Project – D 2.1 – Semantic enrichment

A globalização, entendida como o processo de desenvolvimento de um produto que pode ser usado com sucesso em diferentes contextos culturais sem sofrer modificações (Hoft, 1995), tornou uma realidade a necessidade de criar produtos e serviços transaccionáveis na língua dos mercados a que se destinam, normalmente designados de locais. O processo de globalização ocorreu não só ao nível das trocas comerciais, mas também ao nível das trocas científicas, técnicas e do desenvolvimento de redes de comunicação internacionais, o que resultou na necessidade de criação e uso de recursos terminológicos para apoiar este processo e a sua expansão.

No entanto, a comunicação multilingue em termos globais não avançou ao mesmo ritmo que as trocas comerciais. Tal acontece devido às dificuldades inerentes à criação e gestão de conteúdos multilingues. Tal como identificavam Hovy *et al.* (1999), o objectivo dos diferentes ramos que se dedicam ao Processamento da Linguagem Natural permanece

(...) tantalizingly out of reach. The principal difficulty lies in dealing with meaning. However well systems perform their basic steps, they are still not able to perform at high enough levels for real-world domains, because they are unable to sufficiently understand what the user is trying to say or do.

Outros autores, como Benjamins *et al.* (2002), definem mesmo o multilinguismo como um dos seis desafios à realização da Web Semântica, sendo necessário ter em conta, segundo os autores, que:

1. At the ontology level, ontology builders may want to use their native language for the development of the ontologies in which annotations will be based.

2. At the annotation level, annotation of content can be performed in various languages.
3. Finally, at the user interface level, millions of people would like to access relevant content in their native language irrespective of the source language in which annotations are presented.

Para responder a estes desafios surgiram, na última década, novos paradigmas com origem na análise dos ambientes em linha e centrados na comunicação, colaboração e co-criação de recursos linguísticos. No entanto, um conjunto significativo de barreiras linguísticas bem identificadas permanece ainda sem resolução, sobretudo quando o nosso enfoque recai sobre a comunicação multilingue em domínios específicos do saber. Uma dessas lacunas é assinalada por Minako O'Hagan (2002:7), que refere que uma das fontes mais significativas de falhas na comunicação interlinguística pode provir de *incorrect assumptions of common beliefs and experience that actually differ according to cultural background, knowledge, preferences and pragmatics*. Estas barreiras poderão ser mais facilmente transpostas se, como apontam Cencioni e Rossi (2008), se promover uma nova abordagem, multidisciplinar, com recurso a modelos de conhecimento do mundo inspirados nas redes sociais, cujos princípios interessa compreender e integrar.

De facto, a interação entre indivíduos que prosseguem objectivos comuns, sobretudo quando estamos perante organizações multinacionais e multiculturais, tende a realizar-se, cada vez mais, em ambientes colaborativos e cooperativos disponíveis em linha, i.e., em espaços virtuais mediados pela internet, que podem ser vistos como espaços de comunicação computacional, ainda que altamente humanizados, que não podem ser separados do contexto, da experiência, da cultura e da língua e do potencial criativo e definatório desta.

O estabelecimento de espaços de informação multinacionais e multilingues, que se caracterizam pela sua heterogeneidade e multiculturalidade, criam a necessidade de existência de novos tipos de sistemas de organização do

conhecimento que facilitem e tornem mais eficiente o acesso aos recursos de informação existentes e a partilha de conhecimento. O processo de desenvolvimento tecnológico, por um lado, e o aumento da cooperação a nível nacional e internacional levam a que recursos de informação estruturados de modo heterogéneo possam e devam ser reutilizados, integrados e disponibilizados de modo a facilitar o acesso à informação em diferentes línguas.

Nestes ambientes, a língua, meio por excelência da comunicação humana, e a terminologia, enquanto elemento de especificação do conhecimento, representam um papel de mediação cada vez mais importante na comunicação homem-máquina e na comunicação máquina-máquina. Percecionadas como fenómenos complexos, que extravasam a ideia de simples meios de transmissão da informação, surgem como o elo fundamental para a descoberta e a criação do conhecimento, bem como para a sua gestão e disseminação.

A análise da informação existente em cada organização e da informação específica disseminada no seu contexto de acção, de forma a transformá-las em conhecimento, torna-se essencial ao desenvolvimento de novos processos de gestão, projectos, serviços e produtos.

Para fazer face a estas exigências crescentes na complexidade dos processos intra e inter-organizacionais, tem-se vindo a verificar, por um lado, um aumento de qualidade nos modos de interacção e partilha dos recursos das organizações, através de um maior envolvimento dos diferentes interlocutores em formas eficazes e inovadoras de colaboração, como é o caso das redes virtuais de cooperação empresarial e, por outro, ao desenvolvimento de uma variedade de recursos multilingues.

O desenvolvimento destes recursos é um processo complexo, em que se identificam vários problemas e dificuldades, como sendo, por exemplo, no caso da criação de bases de dados lexicais multilingues, o desenvolvimento de uma arquitectura capaz de dar resposta a um conjunto vasto de questões linguísticas, como a polissemia, os padrões lexicais ou os equivalentes de tradução.

Estas questões colocam-se na construção quer dos recursos terminológicos quer de ontologias multilingues. No caso da construção de uma ontologia multilingue, as questões e a complexidade aumentam, dado o tipo e propósitos do artefacto semântico, os elementos a localizar (conceitos e relações conceptuais) e o contexto em que o processo de localização ocorre. Tendo por base esta percepção, analisaremos em seguida o conceito e o processo de localização no contexto dos sistemas de gestão do conhecimento baseados em ontologias, tendo em atenção o papel central da terminologia no processo de localização, bem como as diferentes abordagens e modelos propostos, procurando assim situar e definir o processo de localização de ontologias.

Localização – conceito em evolução

A indústria da localização, emergida na década de 80, sofreu um avanço intenso na década seguinte, fomentado pelo mercado dos computadores pessoais e pela necessidade de localizar o grande número de aplicações a que aqueles recorriam para o seu funcionamento. Desde então, o paradigma da localização tem estado a amadurecer e a abranger novos domínios, sobretudo graças ao avanço técnico e tecnológico promovido e procurado pela indústria da língua, à medida que as práticas de localização vão evoluindo em resposta às necessidades de globalização de uma variedade de conteúdos digitais. No entanto, esta dinâmica não tem encontrado grande paralelismo na análise e estudo do fenómeno junto da academia, apesar da sua importância e das perspectivas que abre sobre novas dimensões e caminhos para o futuro do fenómeno da tradução. (O’Hagan, 2004:02)

Com a evolução deste sector, foram-se definindo um conjunto de conceitos nucleares, reunidos em torno de um novo acrónimo – GILT - que incorpora a Globalização, a Internacionalização, a Localização e a Tradução, acrónimo que reflecte a complexidade inerente à preparação de um produto ou conteúdo para o mercado global. Segundo O’Hagan (2004:02) GILT, para além de destacar os

processos específicos necessários ao tratamento de conteúdo electrónico, coloca a transferência dos conteúdos linguísticos na *wider picture of globalization*. Interessa, por isso, explicitar melhor estes conceitos, as suas interligações e o modo como se reflectem nos processos de localização e de tradução e de transferência de informação e conhecimento entre culturas.

A IBM define, no seu Glossário sobre internacionalização, o conceito de *globalização* como sendo o processo de *developing, manufacturing, and marketing software products that are intended for world wide distribution*. Este conceito combina dois aspectos do trabalho: a internacionalização (criar um produto que possa ser usado livre de barreiras linguísticas e culturais) e a localização (tradução e adaptação de um produto a um *locale* específico)². A globalização pode, assim, ser descrita como sendo o processo de criação de um produto passível de ser usado com sucesso em diversos contextos culturais sem modificação. Autores como Esselink (2000) ligam ainda esta perspectiva à dos processos e estratégias de negócio associados à criação de um produto global.

A internacionalização surge associada ao processo de globalização e é descrita como o processo de reengenharia de um produto de informação de modo a que possa ser *easily localized for export to any country in the world. An internationalized product consists of two components: core information and international variables*. Hoft (1995). Esselink (2000) descreve este como sendo o processo de generalização de um produto, de forma a que este possa lidar com “*multiple languages and cultural conventions without the need for re-design*”. Corresponde, assim, a um processo de implementação de um produto de modo a que este não seja concebido especificamente para um local, i.e. que possa suportar diferentes línguas e convenções, independentemente da sua origem, sem modificar qualquer componente do seu design inicial.

² <http://www.ibm.com/developerworks/library/glossaries/unicode.html>

Este processo antecede o da localização. Na origem do conceito de localização está o termo conhecido em Inglês por *locale*. Este termo estendeu o seu significado a partir da aceção da língua geral do substantivo *locale*. Quando se fala em *locale*, no contexto de um sistema operativo ou de uma aplicação informática, faz-se referência a uma área geopolítica e a uma língua determinadas, bem como a todas as particularidades que é preciso ter em consideração – no caso de uma aplicação, o modo de expressar as horas e as datas, as letras do seu alfabeto, etc. (Pagans, 2000). Autores como Texin (2004) e Guidère (2003) vêem um *locale* como um grupo de preferências culturais. Um *locale*, segundo Texin (2003:26), é composto por e pode ser descrito tendo em conta um conjunto de características:

- world – representing the cultural preferences of the users in the whole world;
- distinctive – permitting differentiation of the various groups of users;
- correlative – connecting a culture to a locale;
- determinative – correctly describing the types of preference linked to each locale;
- specific – defining accurately the specific preferences of all locales.

A localização, elemento nuclear e essencial aos dois processos anteriormente descritos, é definida como um processo de adaptação linguística e cultural de informação digital para mercados locais (Esselink, 2000; Dunne, 2006). O facto de estes autores se referirem a informação e a conteúdos digitais, afasta-os da perspectiva mais restritiva de Hoft (1995), supracitada, para a qual a localização se dedicava ao processamento de *produtos de informação*, enquadrando estes, quase só, as aplicações típicas de software. A localização pode, então, ser caracterizada como um processo de adaptação (1) de carácter linguístico, com recurso à tradução, à terminologia e à edição, e (2) de carácter não-linguístico, pelos processos de programação e ergonomia envolvidos, tendo como objectivo último o

desenvolvimento de um produto aceite por uma determinada comunidade linguística e cultural.

Este conceito tem vindo a evoluir à medida que a própria actividade e a indústria evoluem e Schäler (2007:157) aponta agora uma nova dimensão, na qual nos revemos. Para este autor, a localização representa não só a adaptação linguística e cultural de conteúdos digitais aos requisitos de um mercado internacional, mas também a *provision of services and technologies for the management of multilingualism across the digital global information flow*. A localização necessita, assim, de ter em consideração a comunicação intercultural e factores como o estatuto de uma língua, a política linguística, as preferências culturais, os usos estabelecidos e, até mesmo, as necessidades dos utilizadores, centrais ao processo de aceitação e uso e sucesso do produto.

Terminologia e localização

As terminologias são conjuntos de termos específicos a um domínio, estruturados, inter-relacionados, que se constituem como elementos de organização e designação do conhecimento, funcionando como pré-requisitos multifuncionais para e como factores de comunicação intercultural (Budín, 2005). A terminologia constitui um elemento crucial sempre que a informação e o conhecimento relativo a um domínio de especialidade são:

- gerados (ex.: na pesquisa e desenvolvimento);
- utilizados (ex.: em textos de especialidade);
- armazenados e processados (ex.: em bases de dados);
- transmitidos (ensino/formação);
- implementados (ex.: na transferência de tecnologia e conhecimento);
- traduzidos, localizados ou interpretados.

Daqui decorre, também, a sua importância para o desenvolvimento do processo de localização e para a garantia da sua qualidade e consistência, evidenciada por diferentes autores, como Schmitz (2007), para quem a terminologia constitui o elemento primário de transferência de conhecimento entre o produtor e o utilizador final ou, Quirion (2003: 548), que vê a terminologia como o elemento nuclear da localização, dado que a terminologia relacionada com o produto tem que ser estabelecida tendo em conta os:

"linguistic usages of the local specialists" (horizontal axis) and ensuring "rigorous terminological consistency between all the versions [of the] product and with related articles" (vertical axis)."

Gouadec (2003: 528), por seu lado, associa o processo de gestão da terminologia ao da internacionalização, e afirma que, idealmente, os produtos³ deveriam ser internacionalizados desde o momento da sua concepção de modo a facilitar o trabalho terminológico. Esta perspectiva aproxima o processo de localização do terminológico, dado que uma terminologia procura, através de uma análise sistemática, uma estruturação e representação completa de uma área de saber, e a localização deve, à partida, procurar aglutinar todos os elementos respeitantes ao produto que se enquadrem na *scope of cultural, linguistic, technical, religious, philosophical, value system, argumentation and presentation method or other specificities*. (Gouadec, 2003: 528).

Esta proximidade é reforçada pela existência de um conjunto de recursos, como bases de dados terminológicas, dicionários técnicos, etc., que apoiam o localizador no seu processo de consulta e decisão. Finalmente, a compilação de recursos lexicais codificados a partir de corpus, sobretudo a extraída de corpora paralelos, resulta em dados que contribuem para um acesso a informação mais rica

³Uma ontologia pode, por analogia, ser entendida como um produto.

e, normalmente, de carácter mais actual. Da conjugação destes elementos resulta uma relação simbiótica entre o estudo dos termos e das terminologias e o estudo da localização que coloca a terminologia no centro do processo de localização, sendo aquela descrita como o ADN da globalização e da localização⁴ (Warburton, 2010).

De facto, para o bom desenvolvimento, disseminação e uso de um produto, a terminologia tem que ser estabelecida tendo em conta os usos linguísticos dos especialistas (comunidades) locais e a necessidade de assegurar consistência entre todas as versões (de um conteúdo digital). A boa gestão terminológica pode, assim, ser vista como um contributo essencial para a boa gestão do processo de localização, constituindo-se o trabalho terminológico como um elemento nuclear do processo de localização⁵.

Nas palavras de Karsch (2009:144), cenários mais ou menos complexos de localização estão profundamente dependentes de uma boa gestão da terminologia. Segundo a autora, de modo a maximizar o retorno no investimento,

systematic terminology management must be based on sound concept analysis and can have as a byproduct explicit and formalized ontologies. The prerequisites for success of such a terminology and potentially ontology system are not easily satisfied – processes, tools and people must come together in a highly complex interplay.

A localização não é, assim, apenas uma questão de língua, mas também de conhecimentos. Preocupa-se também com o conhecimento sobre o discurso (termos complexos, colocações terminológicas) e permite, se bem executada, gerir a qualidade do discurso e, por consequência, a qualidade da comunicação multilingue e, logo, da gestão e transferência da informação e do conhecimento,

⁴<http://www.lisa.org/Touchpoint-Advisory-Webinars.586.0.html#c1087>

⁵Como explicita Karsch (2009:123), *Standardized terminology is the backbone of a quality-driven translation process.*

nomeadamente enquanto etapa integrante da gestão do conhecimento baseado em ontologias.

Uma ontologia, definida por Gruber (1993) como a especificação de uma conceptualização de um domínio, recorre, tal como os restantes sistemas de representação do conhecimento, aos *“thoughts of reference”, also known as concepts, to refer to the real world* Montiel-Ponsoda, 2008). Ao comparar ontologias e sistemas linguísticos, a autora estabelece um paralelismo e afirma que ambos possuem três componentes principais: *signs or symbols used to designate concepts or thoughts of mind, which refer to phenomena in the real world*, componentes que, na linguística, são normalmente representados pelo triângulo de Ogden and Richards.

Já no que se refere à composição de uma ontologia, esta é normalmente composta por 6 camadas distintas, nomeadamente:

- Lexical layer: characters and symbols that make up the syntax
- Syntactic layer: structure of characters and symbols, i.e., the grammar. It embraces different representation languages (e.g. RDF(S), OWL, etc.)
- Representation paradigm layer: paradigm followed in the representation of the ontology (frames, semantic networks, DL, etc.) that allows a certain way of expressing and structuring knowledge
- Terminological layer: terms or labels selected to name ontology elements
- Conceptual layer: related to conceptualization decisions, such as granularity, expressiveness, perspective, etc.
- Pragmatic layer: final layout of the model according to user’s needs (Montiel-Ponsoda, 2008)

Partindo deste ponto de vista, a autora afirma que as camadas terminológica, conceptual e pragmática são as directamente ligadas ao processo de localização. No que respeita à camada conceptual, algumas ontologias podem necessitar de adaptar a sua estrutura conceptual “in order to fit in the thoughts of reference of a specific linguistic and cultural community” (*idem, ibidem*). No que se refere à camada pragmática, o modo como a informação multilíngue é apresentada ao utilizador pode influenciar a aceitação e uso do modelo pelo utilizador final.

Já no que respeita à terminologia, a autora reconhece o papel decisivo que esta desempenha no processo de localização, uma vez que está relacionada com as designações atribuídas aos diferentes elementos da ontologia e é o veículo que permite que os termos da ontologia possam ser expressas em mais do que uma língua natural. É, assim, um elemento essencial, uma vez que contribui, de modo decisivo para a análise dos conceitos do domínio (e dos termos que os designam), contribuindo, através do recurso a um conjunto de métodos, para a recolha dos recursos lexicais, terminológicos e de representação conceptual, para assegurar a correcção, consistência e desambiguação no processo de escolha dos termos e permitindo o acesso à informação de especialidade e às comunidades de especialistas, o que contribui para potenciar o processo de conceptualização na comunidade multilíngue.

No contexto de trabalho bilingue e multilíngue em que se insere a localização, e tendo em conta a disponibilidade e o volume sempre crescente de corpora e outros recursos linguísticos e conceptuais, muitos dos quais em formato multilíngue, a terminologia desempenha ainda um papel importante ao assistir os terminólogos, tradutores e especialistas – a comunidade – nas tarefas de aquisição de conhecimento, descrição conceptual, criação do sistema de conceitos, formulação de definições e, finalmente, estabelecimento de equivalentes entre os termos, para as diferentes línguas de trabalho.

Localização de ontologias

As dimensões do trabalho e dos processos envolvidos na localização, bem como a natureza dos conteúdos a localizar, têm vindo a evoluir, como ficou dito, à medida que surgem novas dimensões e novos desafios, resultantes, em grande parte, da rápida evolução da internet. A localização, apesar de ser um processo bem desenvolvido, cujas metodologias são utilizadas com sucesso pela indústria da língua no desenvolvimento e adequação de conteúdos multilingues, não foi ainda devidamente explorada como elemento de apoio à construção de ontologias multilingues.

Os sistemas de gestão do conhecimento baseados em ontologias permitem a pesquisa, a partilha e a reutilização de fontes de dados estruturados na Web semântica. A urgência em aceder ao conhecimento, ultrapassando as barreiras impostas pelas diferentes línguas naturais, tornou-se uma necessidade premente para a Web semântica o que resultou no surgimento das primeiras ontologias multilingues.

Partindo de uma observação da literatura existente, apercebemo-nos que a evolução da preocupação com os fenómenos multilingues e a sua integração no desenvolvimento de ontologias esteve entre as primeiras dificuldades detectadas para a correcta evolução da engenharia de ontologias. No entanto, a integração e o enriquecimento das ontologias com elementos multilingues foi sendo investigada de modo menos sistemático, dada a dificuldade que representa. Só mais recentemente se notou uma evolução nos sistemas técnicos e abordagens teóricas disponíveis, bem como na evolução de alguns princípios epistemológicos que possibilitaram a abertura de novos campos de reflexão e análise nesta área.

Tal como explicita Budin (2005:114), o objectivo mais genérico do desenvolvimento de processos de localização de ontologias é permitir a interoperabilidade semântica interlinguística em ambientes de informação de grande volume que contém, normalmente, um grande número de recursos de

conhecimento heterogéneos e distribuídos. A especificação de uma abordagem que potencie a interoperabilidade semântica entre estes recursos requer, segundo o autor, uma modelação detalhada das situações, *a description Framework and a methodology that allows us to focus on capturing semantic complexity, richness, and diversity in real-world resources.*

Uma vez que o conhecimento e as representações do conhecimento não se restringem ao uso de uma língua natural em particular, o recurso ao multilinguismo tornou-se, assim, uma necessidade evidente na construção de ontologias. A construção de ontologias sofre desta lacuna, que urge ultrapassar. De facto, quando acedemos a repositórios de ontologias como o DAML⁶ ou o Open Ontology Repository⁷, verificamos que apenas um número diminuto é bilingue ou multilingue, sendo grande parte desenvolvidas e implementadas apenas em Inglês. Este facto resulta, para os utilizadores com um domínio menos avançado da língua inglesa, em barreiras linguísticas, por vezes intransponíveis, e em dificuldades no acesso ao e uso do conhecimento ontológico. Este cenário agrava-se quando a pesquisa é dirigida a ontologias em língua portuguesa ou que a contenham. Daqui resulta uma dificuldade acrescida para os utilizadores, as organizações e redes internacionais que lidam diariamente com informação multilingue, onde se percebe uma cada vez maior necessidade de representar o multilinguismo nas ontologias que operam ou venham a operar nos seus sistemas de gestão da informação.

Dimensões e dificuldades

A múngua de ontologias formalizadas em mais do que uma língua natural provém de vários factores, a começar pela dificuldade inerente à escolha das metodologias a adoptar para o processo de conceptualização e representação do

⁶<http://www.ai.sri.com/daml/ontologies/>

⁷<http://ontolog.cim3.net/cgi-bin/wiki.pl?OpenOntologyRepository>

conhecimento num ambiente de desenvolvimento e localização de ontologias multilíngues e pela falta de ferramentas específicas que apoiem este processo.

Outras dificuldades mais específicas advêm, sobretudo, de problemas de ordem linguística, que surgem, por exemplo, na associação dos significados de termos de diferentes línguas a conceitos de ontologias, uma vez não se poder dizer que os significados dos conceitos coincidam, dado que os primeiros estão estreitamente relacionados com uma visão particular de uma língua e de uma cultura, ao passo que os conceitos de uma ontologia procuram capturar objectos do mundo real, sendo definidos e organizados de acordo com critérios acordados por consenso entre especialistas (Peters *et al.*, 2008: 69).

Assumindo que as ontologias descrevem conceitos e não o modo como estes conceitos são expressos em palavras numa língua natural, Weigand (2008) considera natural que se assuma que uma ontologia é independente da língua em que é criada. No entanto, aponta problemas a esta assunção, a começar pelo facto de que *there is the philosophical point that it is not possible to step outside our linguistic make-up. Concepts are shaped in the communication between members of a linguistic community*. Esta perspectiva pode ser ilustrada por inúmeros exemplos, segundo o autor, uma vez que existem conceitos que numa língua e não em outras (dando origem à neologia), e línguas que classificam de modo distinto o léxico, e, por consequência, os conceitos.

Para além destas dificuldades, o processo localização de uma ontologia, artefacto específico para a representação do conhecimento de um domínio e construído num contexto e com um propósito particular, coloca várias questões, de que se destacam as relacionadas com:

1. a definição e delimitação do domínio ou subdomínio(s) a conceptualizar;
2. a tipologia, classificação e conversão de recursos semânticos a adaptar para tornar o processo célere e enriquecer a ontologia;

3. a possível simultaneidade entre o processo de conceptualização e de localização e o desenvolvimento de metodologias necessárias à sua integração;
4. a limitação temporal normalmente imposta aos processos de conceptualização e de localização;
5. o modo de integração e (re)utilização de recursos e ferramentas linguísticas já disponíveis.

No que respeita a este último ponto, partilhamos, da perspectiva de Lenci (2008), que defende a existência de uma ligação bidireccional entre ferramentas de Processamento da Língua Natural (PLN) e recursos linguísticos. Segundo o autor, as ferramentas e aplicações de PLN são também criadoras de conhecimento, i.e., podem ser usadas para criar e modificar recursos⁸. Para Lenci, apesar das suas diferenças *prima facie*, os dois papéis dos sistemas de PLN como utilizadores e criadores de conhecimento têm que ser percebidos como uma interrelação, representando, cada um, um dos lados de uma mesma moeda (Lenci, 2008:2).

Por outro lado, e tal como explicitam Fu *et al.* (2008: 02), num cenário de integração de duas ontologias de línguas diferentes, uma abordagem possível passa por traduzir uma delas para a língua da outra ontologia recorrendo, por exemplo, a técnicas de tradução automática, num momento anterior à aplicação de técnicas de mapeamento entre ontologias monolíngues. *In such a multilingual ontology mapping approach, challenges are mainly found in the ontology translation phase and the monolingual ontology matching phase.*

Mas, como destacam os autores, a identificação dos resultados mais apropriados da tradução é crucial para a fase de localização das ontologias, dependendo a qualidade destas, em grande medida, das escolhas feitas nesta fase. Esta perspectiva reforça a necessidade, já expressa, de produção de aplicações

⁸Lenci designa estes recursos de ontolexicais.

orientadas para a localização automática ou semi-automática de ontologias. Para Espinoza *et al*, (2009:34) é necessário ter em conta outras dimensões no processo de localização de uma ontologia, nomeadamente, a da tradução, a da gestão dos elementos multilíngues ao longo do ciclo de vida da ontologia e a do modo de representação do multilinguismo na ontologia.

Assim, no que respeita ao que designam como processo de tradução, e uma vez que cada cultura percepção o mundo de modo distinto, ao traduzir uma ontologia deparamo-nos, segundo os autores, com diferentes situações:

1. *Existência de um equivalente exacto*: esta equivalência exacta é, sobretudo, específica de domínios técnicos altamente especializados, onde se pode encontrar uma equivalência directa entre termos de línguas diferentes que designam certos objectos ou processos.
2. *Existência de equivalentes dependentes do contexto*: quando um termo numa língua pode ser traduzido por mais do que um equivalente na língua alvo, cabendo ao utilizador escolher o mais adequado tendo em conta o contexto da ontologia, o registo sociolinguístico em que a ontologia será usada, etc.
3. *Existência de incompatibilidade entre as conceptualizações*: quando uma cultura categoriza a realidade com um grau de granularidade que não encontra correspondência na cultura alvo. Esta situação pode resultar numa lacuna lexical ou na falta de equivalentes na língua alvo.

Uma outra dimensão identificada é relativa aos problemas de gestão da ontologia. De facto, para além das dificuldades inerentes à localização dos termos da ontologia *per se*, a manutenção e actualização da ontologia localizada, ao longo do seu ciclo de vida, requer, de igual modo, uma atenção especial.

As dificuldades colocadas por este processão foram ainda totalmente consideradas, não existindo metodologias específicas para a gestão das possíveis

mudanças nos termos das ontologias e das correspondentestradições. De facto, na análise feita aos trabalhos sobre gestão de ontologias, nenhum aborda directamente a problemática da gestão da informação multilingue. A gestão dos elementos multilingues de uma ontologia coloca-nos perante diferentes cenários (*idem, ibidem*), nomeadamente:

- i. An ontology term is added, then the ontology label should be translated to all supported languages.
- ii. An ontology term disappears, then all its translations should be removed.
- iii. An ontology term is renamed, then all multilingual labels should be reviewed.

Estas alterações implicam uma atenção específica a este processo, bem como a disponibilidade de recursos e ferramentas linguísticas, por um lado, e de especialistas, por outro, para acompanhar, validar e apoiar a sua execução. A metodologia de representação do multilinguismo na ontologia coloca, também ela, algumas dificuldades. O processo de localização dá origem a uma ontologia com termos em diferentes línguas naturais, sendo três os modelos correntemente identificados como os mais desenvolvidos para o desenvolvimento deste processo (Montiel-Ponsoda *et al.*, 2008):

1. Including multilingual data in the ontology meta-model: this implies localization at the terminological layer since the ontology conceptualization remains unmodified

Na abordagem proposta neste modelo, a inclusão da informação multilingue na ontologia é feita através das propriedades *rdfs:label* e *rdfs:comment*. Este é o modelo mais utilizado pela comunidade da engenharia de ontologias e permite a associação

dos termos da ontologia a etiquetas multilingues, permitindo a localização do modelo ontológico *at the terminological layer, as labels for ontology classes can be expressed in various natural languages* (Montiel-Ponsoda et al., 2008).

O uso desta abordagem permite que os termos sejam incluídas na ontologia em tantas línguas quantas as desejadas pelo utilizador. O primeiro modelo oferece, na perspectiva da autora, a possibilidade de uma representação adequada para ontologias de domínio altamente especializadas, uma vez que o tipo de conhecimento partilhado entre as diferentes comunidades linguísticas e culturais e a relação de equivalência entre os termos das diferentes línguas é adequada.

No entanto, o uso deste modelo impõe restrições à quantidade de informação linguística a disponibilizar, estando esta limitada a *strings* que não contêm qualquer informação quanto ao sentido do termo na língua de chegada, nem sobre a origem da informação, o que dificulta o processo de localização para as diferentes línguas naturais, assumindo-se, por outro lado, a equivalência a 100% entre os termos nas diferentes línguas, o que nem sempre acontece na realidade.

2. Combining the ontology meta-model with a mapping model: this allows localization at the conceptual layer since conceptualizations in different languages are mapped to each other.

Esta opção de modelação do conhecimento é organizada de acordo com as estruturas específicas a uma dada comunidade cultural de utilizadores, sendo possível o uso de mais do que uma abordagem à modelação do multilinguismo nas ontologias, nomeadamente através do:

- a) mapeamento directo entre duas ontologias monolingues, em que cada organiza o conhecimento de uma determinada cultura

- b) mapeamento entre duas ontologias monolíngues, através de uma interlíngua. Esta consiste num conjunto de conceitos comuns que permitem o estabelecimento das equivalências⁹.

Sendo um modelo que permite a criação de uma conceptualização por língua e cultura envolvidas e estabelecimento de mapeamentos entre as diferentes conceptualizações, em que cada conceptualização diz respeito à categorização da realidade tal como é percebida por uma dada cultura, o que pode enriquecer a ontologia em determinados domínios, este modelo obriga, no entanto, a um grande esforço em termos do desenvolvimento das várias conceptualizações e da sua interligação/mapeamento, não disponibilizando, por outro lado, uma quantidade de informação linguística muito superior ao modelo anterior.

3. Associating the ontology meta-model to a multilingual linguistic model: localization is performed at the terminological layer, although conceptual layer adaptations are also allowed

Neste modelo a associação de informação multilingue à ontologia acontece através da ligação a dados linguísticos armazenados fora da ontologia. Na abordagem seguida, as camadas terminológica e conceptual são mantidas separadas e a actividade de localização desenvolve-se sobretudo *at the terminological layer*. *However, the ontology conceptualization layer can also undergo modifications, as the creation of language specific ontology modules, in order to meet localization needs.* (Montiel-Ponsoda *et al.*, 2008)

A decisão quanto ao uso de cada um dos três modelos acima descritos depende de dois factores: 1) o tipo de conhecimento de domínio representado na

⁹ O exemplo mais conhecido é o do EuroWordNet

ontologia e 2) a quantidade de informação linguística necessária ao funcionamento da aplicação final.

As ontologias são modelos, obtidos através de negociação e consenso, que representam e organizam explicitamente o conhecimento, mas, como alertam Espinoza *et al.* (2009), certas conceptualizações possuem uma tendência para reflectir particularidades culturais. O tipo de domínio a categorizar torna-se, assim, um elemento crítico para o desenrolar do processo de localização. Tal como afirmam os autores, se a conceptualização é partilhada por todas as culturas implicadas na actividade de localização (*Localization Activity*), a localização afectará apenas a camada terminológica¹⁰, i.e., as etiquetas que designam os termos da ontologia. No entanto, se o enfoque recair sobre domínios culturalmente dependentes,

(e.g., the judicature) in which categorizations tend to reflect the particularities of a certain culture, the localization may affect the conceptual layer, i.e. the conceptualization. Optionally, we may be able to account for cultural differences at the terminological layer.

Tendo em conta, por um lado, esta perspectiva e, por outro, a tipologia do domínio e a quantidade de informação linguística necessária ao processo de localização, propõem dois modelos para a representação do multilinguismo nas ontologias:

1. Se a conceptualização representar um domínio consensual, apresentam duas opções: optar pela inclusão da informação

¹⁰Terms or labels that name ontology classes (Montiel-Ponsoda *et al.*, 2008:67)

multilingue na ontologia, ou pela associação de um modelo de base linguística (ex.: LingInfo) ao processo de localização¹¹.

2. Se a conceptualização representar um domínio dependente da(s) cultura(s) e se perceberem como necessária a representação das diferenças culturais, apresentam, de novo, duas opções: a criação de uma conceptualização por língua e cultura envolvidas, ou a associação de um modelo externo (ex.: LIR) que permita dar conta das divergências culturais ao nível da camada terminológica. (*idem, ibidem*)

Abordagens ao processo de localização de ontologias

Os problemas e dificuldades supramencionados, que retractam e oferecem uma visão da especificidade e complexidade do objecto e dos conteúdos a localizar, bem como da riqueza de possibilidades abertas ao desenvolvimento de aplicações e abordagens, conduziram ao surgimento de propostas de características distintas que propõem modelos, metodologias e ferramentas com o intuito de contribuírem para estabelecer a interligação da informação multilingue, terminológica e linguística, com a ontológica. Destas propostas destacam-se projectos como o Eurowordnet (Vossen, 1997), o GENOMA-KB (Cabré *et al.*, 2004) ou a Termontography (Kerremans e Temmerman, 2004), ferramentas como o LingInfo (Buitelaar *et al.*, 2006) e o LexOnto (Cimiano *et al.*, 2007), ou modelos como o LIR - LinguisticInformationRepository (Peters *et al.*, 2008), cujas características e abordagens propostas analisaremos em seguida¹².

¹¹A decisão entre estas duas opções dependerá das necessidades linguísticas da aplicação a desenvolver. *If morphosyntactic data is needed for the purpose of Information Retrieval or Information Extraction, for example, the most suitable option will be the association of an external model such as LingInfo, which enriches the ontology with a great amount of morphosyntactic information.*

¹² Foram também identificados outros modelos, projectos e abordagens dedicados ao enriquecimento multilingue de recursos de conhecimento, como as propostas de localização de glossários (ex.: FAOTERM), de localização de bases de dados terminológicas (ex.: Eurodicautom), de localização de

Um dos projectos e metodologias que mais destaque alcançou neste domínio é o Eurowordnet (Vossen, 1998). O Eurowordnet é uma base dados lexical multilingue, que não é específica a qualquer domínio, construída com base nos Wordnets existentes, representando cada um deles uma língua europeia diferente, que propõe um modelo constituído por ontologias monolíngues autónomas, cada uma das quais reflectindo as especificidades linguísticas e culturais de uma determinada língua, ligadas entre si por um *Inter-Lingual-Index* (Peters *et al.*, 1998:150), que permite o acesso às traduções e o estabelecimento de um mapeamento através de equivalências entre as diferentes ontologias.

Kerremans e Temmerman (2003), por seu lado, propõem uma metodologia funcional, a *Termonography*, cujo método sumarizam do seguinte modo:

first of all, in close collaboration with specialists of the domain of interest, a framework of domain specific categories and intercategory relationships is developed. This framework facilitates the manual and semi-automatic extraction of knowledge from a textual corpus. It will gradually evolve towards an enriched and more fine-grained network of semantic relations, reflecting culture-specific conceptualizations. (Kerremans *et al.*, 2003:4)

Propõem, assim, uma abordagem multidisciplinar, em que combina as teorias e métodos da análise terminológica multilingue, partindo da perspectiva sociocognitiva (Temmerman, 2000), com os métodos e princípios para a análise ontológica propostos por Gómez-Pérez *et al.* (1996); Fernández *et al.* (1997) e Sure e Studer (2003), cujo ponto de partida é “*a pre-defined, language-independent framework of*

thesaurus (ex.: Agrovoc;Eurovoc) que, apesar da sua importância e das metodologias propostas, não serão alvo, neste artigo, de uma análise mais aprofundada, uma vez que não lidam directamente com o processo de localização de ontologias.

domain-specific UoUs¹³ and intercategory relationships, set up in collaboration with field specialists, to which lexicalisations (from a domain-specific corpus) are mapped.” Definem esta abordagem como sendo terminológica, sendo o conhecimento terminológico multilingue extraído a partir de um corpus textual e estruturado tendo em conta uma *culture independent and task-oriented Framework of domain-specific knowledge which can be further refined in a culture-specific layer.*

Modelos de base linguística

Outros modelos adoptam uma abordagem distinta, que consiste na associação do meta-modelo da ontologia a um modelo linguístico, mantendo ambos separados. O modelo usado para representar a informação linguística pode ser uma base de dados, como nos casos dos projectos GENOMA-KB (Cabr et *al.* 2004) e OncoTerm (Faber *et al.*, 2002), ou uma ontologia, como no caso dos projectos LingInfo (Buitelaar *et al.*, 2006) e LexOnto (Cimiano *et al.*, 2007).

Esta abordagem, que separa os diferentes componentes, pretende permitir a integra o de toda a informa o terminológica necessária, bem como o estabelecimento de rela es entre os elementos terminológicos, o que resultaria num enriquecimento dos elementos conceptuais. Para além disso, estes sistemas são considerados como independentes do domínio, podendo ser interligados a qualquer ontologia de domínio.

Um modelo que recebeu grande destaque foi o LingInfo, sistema desenvolvido como parte do projecto SmartWeb2. A abordagem conceptual assenta na ideia de constru o de uma camada linguística para uma Ontologia da Web Semântica ou, mais especificamente, um "modelo lexical multilingue/multim dia para ontologias" (Buitelaar *et al.* 2006).

¹³UoU – *Unit of Understanding* – a no o de Unidade de Compreensão foi introduzida pela abordagem sociocognitiva   Terminologia, proposta por Temmerman (2000).

No LingInfo o conteúdo e o conhecimento são organizados em quatro camadas, estando a camada respeitante à ontologia localizada na camada central, aparecendo as características linguísticas, bem como as suas associações subsequentes com a camada central, localizadas nas camadas externas ao centro, ficando o conteúdo textual associado à camada exterior. Este modelo, apesar de atender aos aspectos de lexicalização da ontologia multilingue, é, como modelo, algo complexo para ser (re)utilizado por um público não-linguista, podendo dificultar a tarefa de conceptualização e implementação da ontologia ao exigir o conhecimento de formalismos linguísticos relativamente complexos.

Um modelo anterior, proposto por Cabré *et al.*, 2004, o GENOMA-KB, desenvolvido para recolher e representar o conhecimento no domínio da genética, pode ser descrito sumariamente como uma base de dados de conhecimento multimódulo, composta por quatro módulos interdependentes – o módulo da ontologia, o módulo da base de dados terminológica, o corpus (multilingue) e o módulo das entidades. O modelo propõe uma abordagem de cariz marcadamente terminológico, em que as *specialized knowledge units* (Feliu *et al.*, 2004) extraídas dos documentos que compõem o corpus multilingue são depositadas numa base de dados terminológica e ligadas a conceitos na ontologia. No módulo da ontologia, que aparece directamente ligado ao da base de dados, estes conceitos são depois alvo de uma “*knowledge organization based on a set of both hierarchical and non-hierarchical conceptual relations.* (*idem, ibidem*).

Esta abordagem obriga à existência prévia da ontologia, construída recorrendo a um conjunto de base de conceitos de mais alto nível com base na perspectiva de especialistas, para que a ligação possa acontecer, o que implica, por exemplo, em termos teóricos, a biunivocidade entre termos e conceitos e, em termos práticos, que a ontologia seja construída num momento anterior ao da base de dados.

Um outro modelo, mais recente e que tem vindo a ser reutilizado no âmbito de diferentes projectos é o LIR - *LinguisticInformationRepository* (Peters *et al.*, 2008).

Este modelo foi recentemente integrado e desenvolvido no âmbito do projecto NeOn¹⁴, com o objectivo de localizar uma determinada categoria da ontologia de acordo com o universo linguístico e cultural de uma língua natural e capturar as especificidades da tradução entre línguas. Os autores descrevem o modelo como sendo holístico, uma vez que, defendem, contém um conjunto *of complete and complementary classes that allows the localization of a certain ontology element to a specific linguistic and cultural context (idem, ibidem)*, permitindo, paralelamente, que se aceda e integre a informação multilingue contida em recursos lexicais distribuídos e heterogéneos ao garantir um acesso homogéneo à informação. Este modelo consiste em:

Lexical Entries that in its turn consist of Lexicalizations (or word forms), Senses expressed by means of the Definition in a certain Language Context, Usage Context, Source (of any linguistic element), Notes (that can be related to any linguistic element), and relations established between Lexical Entries as, for example, "has Synonym", "has Translation" or "has Scientific Name".

O modelo LIR é um elemento independente da ontologia e procura permitir aos linguistas trabalhar em ambientes distribuídos de modo a gerir e editar a informação linguística associada à ontologia. A aplicação deste modelo surge associada ao uso da ferramenta LabelTranslator, um plug-in destinado à tradução automática dos termos da ontologia, que analisaremos adiante.

Os aspectos que diferenciam os vários sistemas supradescritos são determinados pelo tipo de elementos linguísticos que compõem cada modelo. Dependendo das necessidades linguísticas do utilizador final, alguns modelos podem considerar-se mais apropriados do que outros. De facto, o modelo a implementar depende, em grande parte, das necessidades predefinidas dos

¹⁴<http://www.neon-project.org/>

utilizadores e das aplicações e, no caso de uma rede colaborativa, dos propósitos da rede e, em última análise, do próprio modelo adoptado para potenciar a partilha de conhecimento.

Ferramentas de base linguística

Para além dos modelos e metodologias já analisados, foram também desenvolvidas aplicações para facilitar o processo de localização de ontologias. Dessas focalizaremos a nossa atenção naquela que consideramos a mais desenvolvida, o LabelTranslator, aplicação de localização de ontologias desenvolvida por Espinoza *et al.* (2007), que pretende ser um auxiliar à localização automática de ontologias recorrendo a uma metodologia que os autores denominaram de *OntologyLocalizationActivity* (OLA).

O sistema desenvolvido é composto por: 1) *the extraction of possible single-lemma translations from semantic and translation resources*, 2) *the disambiguation of the translation senses*, and 3) *the ranking of the translations* (Espinoza *et al.*, 2007: 01). Esta aplicação consulta bases de dados lexicais, dicionários e terminologias e propõe uma metodologia para medir a similaridade semântica entre o conceito da ontologia e o seu contexto lexical e semântico. O sistema, tal como é descrito por Espinoza *et al.* (2008:02), é composto por seis passos, fornecendo uma tradução automática acompanhada de mecanismos de desambiguação semântica sofisticados.

De acordo com os autores, o serviço de tradução tem como input uma *ontology label l described in a source language and returns a set of possible translations $T = \{t_1; t_2; \dots; t_n\}$ in a target language*. De modo a descobrir e propor as traduções para cada termo, o sistema acede a diferentes recursos lexicais, nomeadamente: 1) *remote lexical databases as EuroWordNet*, 2) *multilingual dictionaries as GoogleTranslate, Wiktionary, Babelfish, and FreeTranslation*, and 3) *other lexical resources as LATE*. (Espinoza *et al.*, 2008, 04). De modo a obterem uma validação interlinguística das traduções, os recursos externos do LabelTranslator foram limitados àqueles que possuem

informação multilíngue, como o Eurowordnet, acrescidos de outros recursos específicos do domínio, como o Agrovoc, para alargar a cobertura do vocabulário.

No entanto, esta ferramenta e a metodologia associada têm algumas limitações como reconhecem os autores (2008,13), nomeadamente, a elevada dependência dos serviços de tradução da tipologia de recursos disponíveis e da sua abrangência do domínio, e a impossibilidade de *learning of new lexical patterns*, que limita a escalabilidade da ferramenta. Para além destas limitações, o nome LabelTranslator é auto-explicativo. O processo de localização ocorre sempre depois de a conceptualização estar terminada e abrange apenas os termos disponíveis no sistema, permitindo *a posteriori* um acesso mais completo à informação disponível sobre o domínio e condicionando, desse modo, a capacidade dos diferentes agentes de melhorarem as estruturas de representação desse conhecimento e de fazerem a manutenção da ontologia. O LabelTranslator procura, no entanto, ao atribuir aos utilizadores a capacidade de decisão sobre as traduções, que a capacidade expressiva das ontologias sobre o conhecimento do domínio seja a mesma nas diferentes línguas de chegada.

Localização no contexto dos sistemas de gestão do conhecimento

Ressaltam, da análise desenvolvida até este ponto, um conjunto de paralelismos e de diferenças a vários níveis entre o processo de localização e o processo de localização de ontologias que interessa identificar, para melhor entender como este se desenrola e, sobretudo, para melhor compreender como situar um sistema de representação do conhecimento enquanto objecto desse mesmo processo.

Um primeiro paralelismo, que podemos considerar de mais alto nível e anterior ao processo de localização, aproxima o processo de conceptualização de uma ontologia e o processo de internacionalização. Assim, o processo de internacionalização, tal como já havia sido descrito, dimensiona um produto para

que seja funcional em vários mercados, o que implica uma certa depuração das convenções culturais e linguísticas que possam perturbar este processo. Transferindo este processo para o domínio da gestão e da representação do conhecimento, mais especificamente, para a construção¹⁵, no seio de uma comunidade multilingue e multicultural, de um sistema conceptual que servirá de base à representação do conhecimento em termos ontológicos, a internacionalização pode ser percebida como um processo de generalização de um sistema de organização do conhecimento (KOS¹⁶)

with reference to the representation of concepts and their semantic relations so that it can handle multiple languages and viewpoints in a networked environment. (...) It implies the identification of the most appropriate structural form for a core KOS and the decision for a concrete KOS that is taken as initial point for developing delocalized concepts and structures. (Boteram *et al.* 2009)

Este processo ocupa, como afirma Pym (2008), um papel central, *which builds on a concept of artificial equivalence¹⁷ in order to centralize decision-making power in a professional interculture, understood as a place created in the overlaps of primary cultures*. Já no que respeita à localização propriamente dita, e segundo Hubrich *et al.* (2009), a localização pode ser descrita, quase por contraste, como uma elaboração de *local/national specific concepts and semantic relations of KOS focused on the particular language, culture, historical development, politics, social structures, etc.*

¹⁵Esta construção é feita com base em concepções já existentes (convencionalizadas) sobre o artefacto a construir.

¹⁶ KOS – Knowledge Organization System

¹⁷When we no longer have a source, however, equivalents are artificially determined in the place of internationalisation. The central company determines what terms will be used, and can do so for all the languages involved, quite independently of previous usages in the end-locales. Localisation thus makes artificial equivalence far more visible. (Pym, 2008)

Outros paralelismos verificam-se ao nível do objecto a localizar. De facto, um sistema de representação do conhecimento – no nosso caso, um sistema conceptual – tem, no momento da sua conceptualização, características de grande fluidez, uma vez que é um sistema aberto à negociação e construído por consenso, sendo os seus autores, tal como num projecto típico de localização, não um indivíduo, mas um sujeito corporativo, o mesmo que inicia e, em última instância, valida a versão final¹⁸. Do mesmo modo, quando se localiza um sistema conceptual os condicionalismos do localizador/tradutor provêm dos objectivos do iniciador da localização e das limitações ou orientações explícitas dadas por este, nomeadamente, em termos da delimitação do domínio e do conhecimento a representar, e não de um texto original, que não existe, ainda que possam existir outro tipo de recursos. A localização de sistemas conceptuais excede assim, também ela, o processo de tradução, representando este apenas uma das fases.

Um outro condicionalismo advém do contexto e da situação comunicativa em que ocorrem os processos de conceptualização e a localização, que são desenvolvidos num ambiente virtual, onde a comunicação, a partilha, a representação do conhecimento e a sua localização são apoiadas, muitas vezes, em ambientes digitais de comunicação, nem sempre totalmente desenvolvidos para integrar todos os processos e as necessidades inerentes a cada. Outra aproximação entre o processo de localização e o de localização de ontologias existe quando se considera o “leitor alvo”, que, em ambos os casos, é, não tanto um leitor, assumindo antes o papel de utilizador, o que obriga a que a construção do sistema e a sua localização tenham em conta (1) o uso potencial que o utilizador fará do produto localizado e (2) as restrições impostas pela aplicação e orientações fornecidas pelos especialistas/cliente.

Finalmente, também no caso da localização de uma ontologia, sendo esta resultado de um esforço colectivo, os actores envolvidos no processo de

¹⁸Esta característica é essencial para potenciar o processo o processo partilhado de construção de ontologias multilingues e de localização no seio de uma rede colaborativa.

localização são remetidos ao anonimato, apesar da participação activa que têm na sua construção, uma vez que, após a sua formalização, a ontologia será um elemento da aplicação que apoiará a gestão do conhecimento, não mantendo qualquer referência aos participantes no processo de conceptualização e localização.

Conclusão

A abordagem à localização de ontologias desenrola-se, necessariamente, num ambiente multidisciplinar, envolvendo terminólogos, gestores de conhecimento, especialistas de domínio e engenheiros de ontologias, que procuram, num contexto e com um propósito específico, estruturar e representar o conhecimento de um domínio. Sendo a localização um conceito bem estabelecido e bem aceite na comunidade de engenharia de software, não nos parece, no entanto, que a definição do conceito seja suficientemente abrangente para os propósitos da localização de ontologias.

A construção de uma ontologia procura criar um artefacto que, na sua génese, é independente, em termos conceptuais, da língua em que é criado e que corresponde aos anseios de uma comunidade internacional, i.e., funciona num ambiente de pesquisa e gestão do conhecimento de um domínio específico e que, tal como no processo de internacionalização, seja facilmente adaptável às necessidades e especificidades linguísticas e culturais locais. Daí que a localização de ontologias deva ser entendida não só como a tradução ou a adaptação de um conceito de acordo com as especificidades linguísticas e culturais do país ou região a que se destina, mas sobretudo como a adequação da representação dos conceitos e das suas relações semânticas ao seu ambiente nativo (de destino), no respeito pela sua identidade linguística e cultural, bem como pelas suas estruturas sociais, profissionais e políticas.

Esta localização envolve, assim, por um lado, a necessidade de traduzir adequadamente os conceitos internacionalizados para cada língua alvo e, por outro,

a necessidade de adequar o sistema de organização de conhecimento à língua alvo, tendo em conta o modo como os conceitos e as relações semânticas se interrelacionam na representação do conhecimento em termos locais.

Localizar uma ontologia consiste, assim, em adaptá-la a uma língua e a uma cultura meta, de modo a que responda às necessidades dos mercados específicos e à preferência dos especialistas e dos potenciais utilizadores.

Referências bibliográficas

AGROVOC Thesaurus maintenance and refinement tools:
http://www.fao.org/aims/tools_thes.jsp

BOTERAM, Felix, Hubrich, Jessica (2008). Towards a comprehensive international Knowledge Organization System Networked Knowledge Organization Systems NKOS. ECDL-Conference, Århus.

BUITELAAR, Paul, Sintek, Michael, Kiesel, Malte (2006). A Lexicon Model for Multilingual/Multimedia Ontologies. In: Proceedings of the 3rd European Semantic Web Conference (ESWC06), Budva, Montenegro.

BUITELAAR *et al.*, 2009. Towards linguistic grounded ontologies. In The Semantic Web: Research and applications. Lecture Notes in Computer Science, 2009, Volume 5554/2009, 111-125, DOI: 10.1007/978-3-642-02121-3_12

CABRÉ, M. Teresa; Bach, C.; Estopà, R.; Feliu, J.; Martínez, G.; Vivaldi, J. (2004a). "The GENOMAKB project: towards the integration of concepts, terms, textual corpora and entities". LREC 2004 Fourth International Conference on Language Resources and Evaluation . Lisboa: European Languages Resources Association. pp. 87-90.

C.K. Ogden and I.A. Richards. *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London: Routledge & Kegan Paul. 1923.

CORTESE, Giuseppina. (2007). *LSP: Multilingual deficiency, multicultural ambiguity*. in Evidenced-based LSP – Translation, text and Terminology. Ahmad & Rogers (Eds)

DECLERCK, Thierry, Hans-U. Krieger, Thomas, Susan M., Buitelaar, Paul & Sean O'Riain, Tobias Wunner, Gilles Maguet, John McCrae, Dennis Spohr, Elena Montiel-Ponsoda. *Ontology-based Multilingual Access to Financial Reports for Sharing Business Knowledge across Europe*. 2010.

Directorate-General for Translation of the European Commission, July 2005, *Translation Tools and Workflow*, in http://ec.europa.eu/dgs/translation/index_en.htm

FELIU, J; Vivaldi, J.; Cabré, M.T. (2002) "Towards an Ontology for a Human Genome Knowledge Base". LREC2002. Third International Conference on Language Resources and Evaluation. Proceedings. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 1885-1890. ISBN: 295-1740-808.

FAO's Role in Information Management and Dissemination-Challenges, Innovation, Success, Lessons Learned: <http://www.fao.org/docrep/008/af238e/af238e04.htm>

FRY, Deborah (2001): *The Localization Industry Primer*. LISA. [<http://www.lisa.org>]

FU, B.; Brennan R. and O'Sullivan, D. (2010). *Cross-Lingual Ontology Mapping and Its Use on the Multilingual Semantic Web*. Proceedings of the WWW2010, April 26-30, 2010, Raleigh, North Carolina, USA

GUIDÈRE, Mathieu (2004). *From adaptation to advertizing localization*", *Localization, the problem of training*, Paper presented at the "Localization: the problem of training in industry, government departments and training establishments" Symposium, Dir. James Archibald, Brossard (Québec), Linguatechéditeurinc , pp. 69-95.

GONZÁLEZ, L and P. Hernández: *La terminología en la Comisión Europea*
Link:

<http://www.termilat.info/public/env100.doc>

HOFT, Nancy (1995). *International Technical Communication – How to export Information about High Technology*. New York: John Wiley & Sons.

HOVY, Eduard *et al.* (2008). *Multilingual Information Management: Current Levels and Future Abilities*. US National Science Foundation.

<http://www.cs.cmu.edu/~ref/mlim/chapter1.html>

KARSCH, Barbara Inge (2009). Profile of a terminologist in localization environments. In *The Journal of Internationalization and Localization*, vol. I.

KERREMANS, Koen, Temmerman, Rita, Tummers, Jose. Representing Multilingual and Culture-Specific Knowledge in a VAT Regulatory Ontology: Support from the Termonography Method. 2003.

KERREMANS, K. and R., Temmerman. (2004a). "Towards Multilingual, Termonological Support in Ontology Engineering", in Proceedings Workshop on Terminology, Ontology and Knowledge Representation - 22 & 23/01/2004, Lyon, France.

KERREMANS, K., R. Temmerman and J. Tummers. (2004b). "Discussion on the Requirements for a Workbench supporting Termonography", in Proceedings Euralex 2004, Lorient, France.

MONTIEL-PONSODA *et al.* 2008, 12 NeOn: Lifecycle Support for Networked Ontologies D2.4.2 Multilingual and Localization Support for Ontologies.

MORENO ORTIZ A. Y Pérez Hernández (2000). "Reusing the Mikrokosmos Ontology for Concept-Based Multilingual Terminology Databases". Proceedings of 2nd International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC-2000). Athens, pp. 1061-1067.

PAZIENZA M., Stellato A.. Linguistically motivated ontology mapping for the Semantic Web. In Proceedings of the 2nd Italian Semantic Web Workshop, 14-16, 2005

PAZIENZA M. T., Stellato A.. Exploiting linguistic resources for building linguistically motivated ontologies in the Semantic Web. In Proceedings of OntoLex Workshop, 2006

PYM, Anthony, 2008. Localization from the Perspective of Translation Studies: Overlaps in the Digital Divide? <http://www.elda.org/en/proj/scalla/SCALLA2004/Pym-2.pdf>

SCHÄLER, R., (2007), "Localization", in: *Encyclopedia of Translation Studies*, Baker, M. and Saldanha, G. (Eds.), second edition, 157-161.

R. PALMA, P. Haase, O. Corcho, A. Gómez-Pérez, and Q. Ji. An editorial workflow approach for collaborative ontology development. In 3rd Asian Semantic Web Conference. ASWC 08. Bangkok, Thailand, 2008.

T. TUDORACHE, N. Noy, S. Tu, and M. Musen. Supporting collaborative ontology development in Protege. In International Semantic Web Conference, 2008.

INGRID FALK, Samuel Cruz-Lara, Nadia Bellalem, Lotfi Bellalem (2009). LINGUISTIC INFORMATION FOR MULTILINGUALITY IN THE SEMBYSEM PROJECT

PAUL BUTTELAAR, Michael Sintek, Malte Kiesel. A Lexicon Model for Multilingual/Multimedia Ontologies. In: Proceedings of the 3rd European Semantic Web Conference (ESWC06), Budva, Montenegro, June 2006.

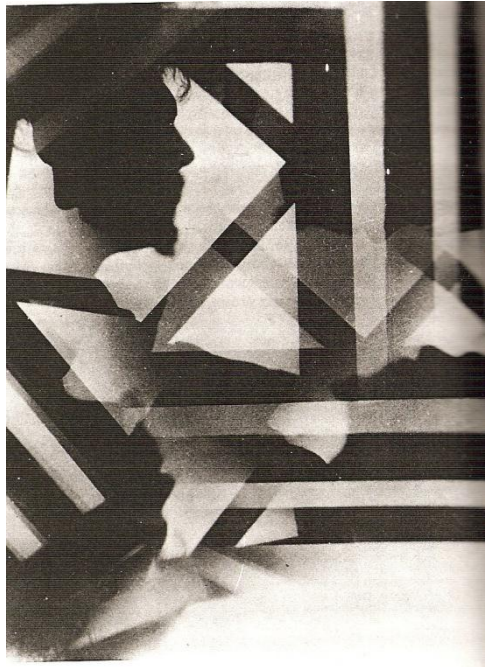
TEXIN, Tex "The Challenges of Defining locale Structures : Language and culture identifiers need to be adaptable", *Multilingual Computing & Technology*, Vol. 14, No 55, Issue 3, Sandpoint (Idaho), Multilingua, Computing Inc, pp. 24-28.

VOSSEN, P. (1998) "Introduction to EuroWordNet". In: Nancy Ide, Daniel Greenstein, Piek Vossen (eds), Special Issue on EuroWordNet. *Computers and the Humanities*, Volume 32, Nos. 2-3 1998.73-89.

WIM Peters and Piek Vossen and Pedro Díez-Orzas and Geert Adriaens, "Cross-linguistic Alignment of Wordnets with an Inter-Lingual-Index," pp. 149-179, 1998.

**A TEORIA DOS DETALHES LUMINOSOS DE EZRA POUND E
A TEORIA DAS CORES E DA VIBRAÇÃO DE WASSILY KANDINSKY:
NOVAS POSSIBILIDADES EXEGÉTICAS E TRADUTIVAS**

Manuela Veloso
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
ISCAP
Portugal
mveloso@iscap.ipp.pt



Alvin Langdon Coburn,
Vortograph of Ezra Pound, c. 1917

Resumo:

O objectivo deste artigo é aplicar aos Estudos de Tradução Literária o binómio literatura-imagem com origem no Expressionismo alemão e no Vorticismo inglês, optando por um suporte teórico tão seminal quanto a ficcionalidade a que se destinava a expectativa programática dessas vanguardas, nas décadas dez e vinte do passado século. Da poética visual de Wassily Kandinsky, formulada em *Über das Geistige in der Kunst - insbesondere in der Malerei* [*Do Espiritual na Arte*](Kandinsky, 1912/1952), falarei da noção de Vibração. Da poética textual de Ezra Pound, exposta em “I Gather the Limbs of Osiris” (1911/12), remeterei para a Teoria dos Detalhes Luminosos.

São duas poéticas que, partindo de meios de expressão distintos – a imagem e a palavra, apresentam consideráveis pontos de contacto, no que diz respeito à abordagem produtiva e receptiva do objecto artístico. Ambas suspendem a procura convencional de um sentido na arte e na literatura, reunindo novas possibilidades exegéticas e, por conseguinte, tradutivas: a articulação entre a palavra poética e a imagem, com um amplo leque de possibilidades relativo a modos de estrutura perceptual, que se viriam a revelar proféticos, muito especialmente no que diz respeito à Tradução Artística, seja literária ou intersemiótica.

Abstract

The purpose of this article is to articulate Translation Studies with the interface of visual and textual languages in two of the first avant-garde movements of European Modernism: German Expressionism and English Vorticism – during the first and the second decade of the twentieth century. Moreover, it aims at critically displaying the theoretical conceptualizations by which they have been induced. Such a study will bring into focus, namely, the concept of Vibration in Kandinsky’s visual poetics – presented in *Über das Geistige in der Kunst - insbesondere in*

der Malerei [*Concerning the Spiritual in Art*](Kandinsky, 1912/1952) –, as well as the Theory of Luminous Details presented by Ezra Pound's textual poetics during his Vorticist phase, displayed in "I Gather the Limbs of Osiris" (1911/12).

Departing from two different means of expression – image and word, these two poetics consistently reveal points of contact, concerning a production and reception approach of the work of art. Both suspend the conventional search for meaning in art and literature, thus gathering new exegesis and translation possibilities: the articulation between poetic word and image, with a wide range of prophetic paths of perceptual structure, particularly in what concerns both Literary and Intersemiotic, i.e. Artistic Translation.

Palavras-chave: Tradução Literária, Produção, Recepção, Percepção, Detalhes Luminosos, Primeira e Segunda Vibração, Contacto Eficaz.

Keywords: Literary Translation, Production, Reception, Perception, Luminous Details, First and Second Vibration, Efficient Contact.

O carácter anónimo da natureza – *simplex naturae* – foi sempre um grande ponto de interesse para E. Pound. Confúcio falou da força diagnóstica dos detalhes em *Os Analectos*, que se debruça sobre a educação e comportamento do homem ideal, como um indivíduo deve viver a sua vida e interagir com os outros, formas de governo e sociedade, questões metafísicas, como seja a postura face aos mortos, sendo que a melhor forma de lhes prestar homenagem é prestar atenção aos mais pequenos detalhes da nossa vida quotidiana. O título do artigo pioneiro de Pound, sobre os Detalhes Luminosos na literatura, "I Gather the Limbs of Osiris" sugere-me, justamente, a intenção de refazer toda uma perspectiva metaliterária a partir de uma incisão exegética que re-energize o texto tanto na Língua de Partida como na Língua de Chegada. Uma tal operação é viabilizada pelo acto de recepção entendido enquanto composto perceptual, logo intermedial.

Interessará, por conseguinte, fazer uma breve incursão ao ambiente metafísico e geomental desse início de século, que serviu de tela de projecção para as explosões estéticas das duas vanguardas em que me foquei neste estudo – o Expressionismo alemão e o Vorticismo inglês. De realçar é o facto de os suportes teóricos que informavam estes movimentos serem tão seminais quanto a ficcionalidade a que se destinavam, contracenando nas pequenas revistas literário-artísticas das primeiras décadas do século XX.

Tanto nas artes plásticas como na literatura, verifica-se que o distanciamento contemplativo comum ao Vorticismo e ao Expressionismo transfigura a circunstância de latência da Primeira Grande Guerra, deslocando o sujeito numa direcção artística que distorce ou desmantela a identidade consolidada pelo poder matricial e prescreve uma instabilização recriadora de modos de olhar.

O tratado *Abstraktion und Einfühlung* [*Abstracção e Empatia*](1908) de Wilhelm Worringer obteve um incontornável impacto nas vanguardas artísticas europeias. Worringer fala da inter-relacção do fluxo dos fenómenos do mundo exterior com o indivíduo e da sua enorme necessidade de tranquilidade. A busca metafísica do homem moderno converte-se, assim na “necessidade psíquica” de, através da arte, se retirar do mundo exterior e da sua arbitrariedade, através da aproximação às formas abstractas. Tendo a “empatia” com o mundo exterior diminuído, é tanto menor a necessidade de projecção do indivíduo na realidade aparente, quanto maior a sua necessidade de abstracção:

Der Urkunsttrieb hat mit der Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Er sucht nach reiner Abstraktion als der einzigen Ausruh-Möglichkeit innerhalb der Verworrenheit und Unklarheit des Weltbildes und schafft mit instinktiver Notwendigkeit aus sich heraus die geometrische Abstraktion. Sie ist der vollendete und dem Menschen einzig denkbare Ausdruck der Emanzipation von aller Zufälligkeit und Zeitlichkeit des Weltbildes. Dann aber drängt es ihn, (...)

das sein Interesse in (...) der Außenwelt (...) zu nähern (...). (Worringer, 1908)

*O impulso artístico primordial não se prende com a entrega à natureza. Procura, ao contrário, a abstracção pura como única possibilidade de repouso na confusão e obscuridade do quadro mundial, criando fora dele, com instintiva necessidade, abstracção geométrica. Esta é a expressão consumada – e a única forma de expressão concebível pelo Homem – da emancipação de qualquer contingência e temporalidade do quadro mundial. Subsiste, contudo, a inevitabilidade (...) de captar interesse no mundo exterior (...)*¹.

A partir da adopção efectiva deste pressuposto, tornar-se-ia possível compatibilizar o “impulso artístico primordial” com “a necessidade de captar interesse no mundo exterior” (cf. Worringer, 1908) e a dimensão pública e civilizacional da arte ganharia exequibilidade. Paralelamente, o ideal vorticista é que o observador reveja o mundo à imagem da arte e consiga encontrar um ritmo de vitalidade próprio: “It’s all a matter of most delicate adjustment between voracity of art and digestive quality of life.” (*Blast* 1:134).

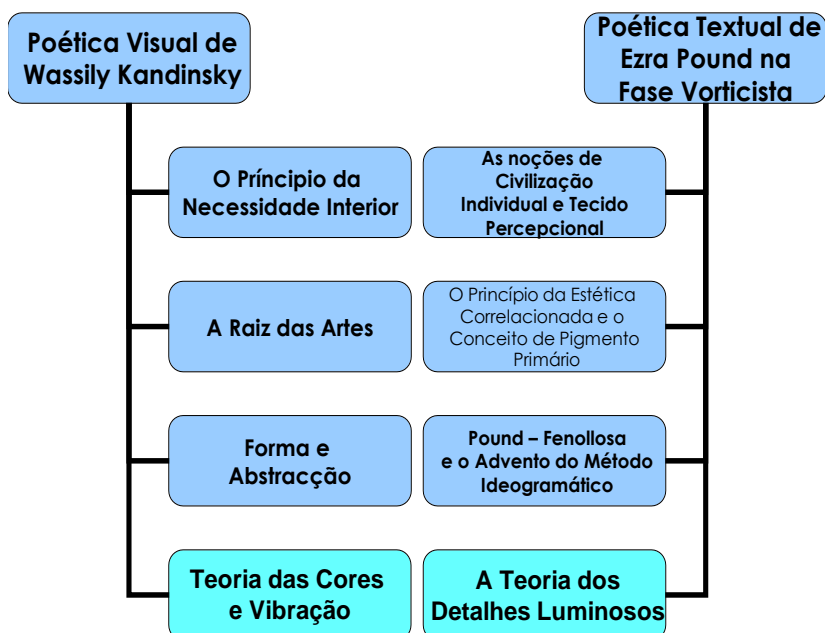
Em Setembro de 1914, no seu artigo “Vorticism”, Pound é bastante directo, quanto à sua identificação com a obra teórica de Kandinsky:

*The image is the poet’s pigment; with that in mind you can go ahead and apply Kandinsky, you can transpose his chapter on the language of form and colour and apply it to the writing of verse. As I cannot rely on your having read Kandinsky’s *Über das Geistige in der Kunst*, I must go on with my autobiography.* (Pound, 1970: 86)

¹ Tradução minha.

A metafísica do Vorticismo, segundo a qual a partir do ponto central e quieto do vórtice se pode agir consequentemente – bem como a metafísica do Expressionismo na sua fase utópica, em que se visava perspectivar o exterior a partir do interior individual serviram-me de base para uma reflexão sobre uma perceptualidade outra que é possível encontrar na estruturação das poéticas de Wassily Kandinsky e de Ezra Pound, formuladas a partir das suas próprias migrações interiores e criativas.

A reflexão sobre as circunstâncias singulares proporcionadas pela confluência da teorização e da criação artísticas, no quadro dos dois movimentos em análise, faz-nos incidir, mais concretamente, na prosa doutrinária de Wassily Kandinsky na fase utópica do Expressionismo, bem como na prosa doutrinária de Ezra Pound na sua fase vorticista. Estamos perante material teórico, cuja complementaridade é evidente.



A poética visual de Wassily Kandinsky remete para a expressão do sentido, pela via do princípio da “Necessidade Interior” – formulado em *Über das Geistige in der Kunst - insbesondere in der Malerei / Do Espiritual na Arte* (Kandinsky, 1912/1952)²– derivando para as questões da “Raiz das Artes”, da “Forma/Abstracção” e confluindo na “Teoria das Cores” e na noção de “Vibração”. A poética textual de Ezra Pound remete para a expressão do sentido, pela via do “Método Ideogramático”, da questão do “Pigmento Primário”³ e da teoria dos “Detalhes Luminosos” – exposta em “I Gather the Limbs of Osiris” (1911/12)⁴, ambos imbuídos das noções poundeanas de “Civilização Individual” e de “Tecido Percepcional”.

São duas poéticas que, partindo de meios de expressão distintos – a imagem e a palavra, apresentam consideráveis pontos de contacto, no que diz respeito à abordagem produtiva e receptiva do objecto artístico. Ambas suspendem a procura convencional de um sentido na arte e na literatura, reunindo novas possibilidades exegéticas: a articulação entre a palavra poética e a imagem, com um amplo leque de possibilidades relativo a modos de estrutura perceptual, que se viriam a revelar proféticos, como se verifica hoje, na era da Intermedialidade, da Ritmologia, só para mencionar algumas das novas abordagens cada vez mais aplicadas à tradução literária, bem como à tradução intersemiótica.

Importa referir que ambas as poéticas surgem, em parte, como resultado de uma pesquisa palimpséstica da parte dos seus autores, emergindo de legados

²*Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei* contém a quintessência da obra teórica de Kandinsky. Inicialmente publicado em 1911, é revisto por Kandinsky e publicado de novo em 1912. As edições de 1911/12 são já muito difíceis de encontrar, daí que Max Bill e a Benteil Verlag tenham re-editado a versão de 1952, publicada com a autorização de Nina Kandinsky. A edição que usarei aqui é de 2004, que pelo facto de existir comprova a permanência do interesse desta obra.

³Esta abordagem do texto apela à noção de “Pigmento Primário” – noção central no Vorticismo, segundo a qual ninguém deve fazer na sua própria forma de expressão artística aquilo que outra forma de expressão artística ou outro artista fazem melhor. A propósito de a raiz das artes, Kandinsky diz: “Todas as artes provêm da mesma raiz. Consequentemente, todas as artes são idênticas. Mas o misterioso e mais notável é que os ‘frutos’ provenientes do mesmo tronco são diferentes. A diferença manifesta-se através dos meios de cada arte singular – através dos meios de expressão. (...) As leis enigmáticas, mas precisas da composição destroem as diferenças, uma vez que elas são as mesmas em todas as artes” (Kandinsky, 1970: 71).

⁴ Este ensaio é publicado em doze números de *The New Age* (7 de Dezembro de 1911 a 15 de Fevereiro de 1912).

reflexivos que se viram continuados, como é o caso da influência de Johann von Goethe⁵ na prosa doutrinária de Kandinsky, assim como do legado de Ernest Fenollosa na prosa doutrinária de Ezra Pound.

O ensaio seminal de Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, leva Pound a descobrir, por acaso, no dicionário de chinês-francês de Morrison, o caracter que viria a ser emblemático do seu carácter na poética MAKE IT NEW:



6

Representando imagens de algo elementar, os ideogramas operam no leitor/observador uma reverberação que ele identifica, uma vez que está perante uma matriz energética natural⁷. O método ideogramático percorre um longo

⁵ Goethe, *Materielen zur Geschichte der Farbenlehre*.

⁶ Este caracter estava inscrito na banheira do fundador da dinastia Shang. Um machado está à direita do caracter e uma árvore em baixo à esquerda. Segundo o dicionário de Morrison, significa: “Renouvelle-toi complètement chaque jour; fais-le de nouveau, encore de nouveau, et toujours de nouveau”. No *Canto LIII*, Pound usa o caracter duas vezes, entremeadado com o de ‘sol’, também duas vezes.

⁷A originalidade de Fenollosa reside na sua convicção de que a unidade de pensamento não se assemelha tanto à de um substantivo como à de um verbo e que os signos chineses denotam processos. Assim sendo, a metáfora é fulcral para cada processo e não um impedimento: a metáfora desoculta a natureza. Fenollosa pensava que a escrita chinesa não só absorve a substância poética da natureza, e constrói um segundo mundo de metáfora, mas também que, através da sua visibilidade pictórica, consegue reter a criatividade original com muito mais vigor e vivacidade do que qualquer língua fonética. Pound assumia a sua

caminho até solucionar o problema do diagrama. É uma espécie de mapa que tem que ser explorado. De detalhe em detalhe, o leitor é levado a descobrir as relações teórico-funcionais implícitas no texto, ainda que com o distanciamento que o Vorticismo, por definição, requer e, na verdade, foi no Vorticismo⁸, em 1914-15, que Pound melhor pode expressar a sua teoria.

De salientar é o facto de ter sido o processo de reflexão que Pound fez sobre a Tradução – “A New Method in Scholarship” – que esteve na origem da Teoria dos Detalhes Luminosos. O primeiro texto da série “Osiris” – “A translation from the early Anglo-Saxon Text” – consistiu num exercício de tradução que Pound fez de *The Seafarer* e implicitamente marca o início do Vorticismo.

Passo agora a explicitar em que consiste o Método do Detalhe Luminoso. Trata-se de fazer incidir o olhar para os detalhes de um texto literário, como se se tratasse da delapidação de um diamante. O olhar cultivado deverá captar o brilho da essência do detalhe e transmitir a sua singularidade. Este método pretende, em última instância, verificar o que faz de uma obra de arte inequivocamente uma obra de arte. Quando aplicado à Tradução, obviamente que pretende exactamente o mesmo, ou seja, obter um Texto de Chegada que seja também ele indubitavelmente uma obra de arte.

Cabe ao poeta detectar o Detalhe Luminoso e apresentá-lo, sem que seja necessário tecer qualquer comentário. Esta abordagem proporciona uma maior latitude à resposta individual face ao texto. Intensifica a dimensão sensorial dos intervenientes no texto, pelo que o leitor/perceptor adquire um estatuto de artista também ele, já que intervém activamente no processo de moldagem das palavras e, por conseguinte, também o tradutor.

necessidade do método ideogramático, por este ser essencial à exposição de certos tipos de pensamento, mas não prescindia do som e da fonética.

⁸Se na sua fase imagista Ezra Pound se debruçava já sobre impressões e conceitos abstractos, ainda que partindo de formas tradicionais de lógica, é já no momento em que se assume como um vorticista que a sua teoria dos Detalhes Luminosos se consoma. Tal ocorrência rectifica o meu interesse em incidir sobre esta formulação, que se baseava no pressuposto, que o Futurismo inaugurou, das *palavras em acção* e, podemos concluir, nos seus detalhes luminosos.

Segundo Kandinsky, a Primeira Vibração que impeliu o autor a produzir uma dada obra de arte só muito raramente é concomitante com a Segunda Vibração do receptor dessa mesma obra, já que esta última é muito difícil de encontrar. É o mesmo que dizer que o impulso cinestésico subjacente à produção tem uma ínfima possibilidade de coincidir com o da recepção, no sentido perceptual do termo. Se pensarmos no caso da auto-tradução, entendemos mais facilmente o que leva um autor a eleger uma língua literária que não é a sua língua mãe, tendo por objectivo produzir textos gémeos.

A forma como Ezra Pound aborda a relação arte/vida na fase vorticista – bem como as variáveis segundo as quais essa relação se pode equacionar – encontra paralelo na sua poética, que sugere que o livre arbítrio da palavra, bem assim como a sua distanciação daquilo que significa, pode ser tão importante como a sua correspondência directa. Interessa o sentido enquanto atmosfera do texto, sendo que o Detalhe Luminoso acciona uma súbita perspectiva interior, que faz emergir a equação emocional do texto.

Detalhes Luminosos são transcendências no plano dos factos, não só do que é ‘significante’ ou ‘sintomático’, mas também do que é capaz de nos imbuir de “a sudden insight” (Pound, 1973: 22). Detalhes Luminosos são “patterned energies charged with meaning” que, retiradas do seu contexto de origem continuam a manter o seu poder de “ilustrar”. Concomitantemente, ao falar das vibrações da cor e da luz, Kandinsky evidencia pontos de contacto entre as formas naturais e as formas artísticas, ou seja, entre arquétipos perceptivos e arquétipos discursivos. Em “How to Read”⁹, na secção «Language», Ezra Pound elenca as várias formas através das quais a linguagem das palavras é imbuída de carga ou energizada. No seguimento da sua Teoria dos Detalhes Luminosos, Pound enuncia três propriedades da linguagem poética e de como, cada uma delas actua a diferentes níveis:

⁹ Artigo publicado em 1929 no *New York Herald Tribune*.

1. *Melopoëia*, a propriedade musical;
2. *Phanopoëia*, a propriedade visual;
3. *Logopoëia*, a propriedade que inclui tanto o “sentido directo”, como o “jogo” (“play”) da palavra no seu contexto (cf. Pound, 1954: 24-5). É, por assim dizer, aquilo a que hoje classificamos como propriedade performativa.

Quando se refere à categoria da *Melopoëia*, Pound diz que as palavras estão carregadas “over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning” (*Ibid.*: 25). O ritmo do texto é um dos princípios fulcrais da teoria dos Detalhes Luminosos, como afirma em “A Retrospect”¹⁰, na secção “Credo”:

I believe in ‘absolute rhythm’, a rhythm that is in poetry, which corresponds exactly to the emotion or shade of emotion to be expressed. A man’s rhythm must be interpretative; it will be, therefore, in the end, his own, uncounterfeiting, uncounterfeitable.(Pound, 1954: 9)

O ritmo a que Pound se refere é interpretativo, ou seja, patenteia sentido, mas um sentido inefável, como a “emoção ou a sombra da emoção” que se quer expressar, ainda que em co-relacionamento, consideramos nós, com outro “pigmento da poesia” a imagem veiculada pela sua forma, que pode metaforizar sonoridade. A propósito de “forma”, no mesmo texto, faz a ligação entre a *melopoëia* e a *phanopoëia*:

I think there is a ‘fluid’ as well as a solid content, that some poems may have form, some as water poured into a vase. That most symmetrical forms have certain

¹⁰ Inicialmente publicado na *Poetry*, em 1913.

uses. That a vast number of subjects cannot be precisely, and therefore not properly, rendered in symmetrical forms. (Pound, 1954: 9)

A *Phanopoeia* significa “[a] casting of images upon the visual imagination” (*Ibid.*: 25), sendo que a simplicidade deve reger o discurso, uma vez que a linguagem é feita de coisas concretas, ainda que as mesmas coisas concretas transformem em essências e fertilizem a evasão à representação. No seu artigo *Vorticism*, Pound refere-se às diferentes atmosferas da poesia e a respectiva conexão desta com a pintura e a escultura:

There is a sort of poetry where music, sheer melody, seems as if it were just bursting into speech. There is another sort of poetry where painting or sculpture seems as if it were “just coming over into speech”. (Pound, 1970: 89)

De acordo com os pressupostos da poética poundeana, a movimentação da energia textual é portadora de sentido e processa-se através das propriedades da linguagem, ou seja, a sonora, a visual e, aquela a que chamei performativa, a *logopoeia*, já que requer que as palavras contracenem umas com as outras até se impregnarem de sentido.

A *logopoeia* é de longe a mais complexa das propriedades. *Logos* – significando linguagem, serve para enunciar um julgamento, para afirmar ou negar, sendo que aqui introduz uma conceptualização de abordagem textual, que se prende com ressonâncias várias da palavra, enquanto tal. A propósito desta propriedade da linguagem, diz Pound:

LOGOPOEIA, “The dance of the intellect among words”, that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic

content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music. It is the latest come, and perhaps most tricky and undependable mode.(Pound, 1954:25)

O enfoque da poética de Pound é posto nas imagens específicas, nas palavras individuais, nos fragmentos, nos Detalhes Luminosos. O seu método enfatiza a justaposição e a consubstanciação, na expectativa de que as novas combinações reajam quimicamente e ordenem um novo composto libertador de energia, tal como sugeria Kandinsky, ao falar de Vibração.

Para Pound, o poeta e o leitor, bem como o tradutor, são encarados como catalizadores que trabalham com palavras específicas: as palavras podem tomar outras direcções para além das lineares, como “atalhar” para trás, historicamente, para os lados, justapondo-se, para a frente, perpetuando novas combinações: *sin'-taxe* funde-se com *sin'-tese*, num processo equivalente ao preconizado por Kandinsky, quando elabora sobre “Forma e Abstracção”. A poética textual de Pound deve primar pela preservação da precisão, dos detalhes e das imagens específicas, ainda que a informação inferida de um todo textual coerente se processe pela via de uma filtragem perceptiva que, seguramente passa por se compatibilizar com o Princípio da Necessidade Interior, que Kandinsky formulou.

Kandinsky atribui três requisitos ao princípio da “Necessidade Interior”, a saber:

- 1. hat jeder Künstler, als Schöpfer, das ihm eigene zum Ausdruck zu bringen (Element der Persönlichkeit),*
- 2. hat jeder Künstler, als Kind seiner Epoche, das diese Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element des Stiles im inneren Werte, zusammengesetzt aus der Sprache de Epoche und der Sprache der Nation, solange die Nation als solche existieren wird),*

3. hat jeder Künstler, als Diener der Kunst im allgemeinen Eigene zu bringen (Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen, welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht; im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation, und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt). (Kandinsky, 1911: 84)

1. Cada artista, enquanto ser criador, deve exprimir o que lhe é próprio (Elemento da personalidade).

2. Cada artista, como filho da sua época, deve exprimir o que é próprio a essa época (Elemento de estilo como valor interno, constituído pela linguagem da nação, enquanto ela existir como tal).

3. Cada artista, como servidor da arte, deve exprimir aquilo que, em geral, é próprio da arte (Elemento artístico puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos de todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e que não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a qualquer lei temporal ou espacial).” (Trad. M^a Helena de Freitas, 1954: 73)¹¹

De acordo com Kandinsky, o artista, como um “missionário da beleza”, deve tratar a composição velando a intensidade da Necessidade Interior. E, como ele próprio diz, “existem miríades de maneiras de velar”¹², o que nos ajuda a entender a sua perspectiva de que a Criação deve preceder a Teoria da Arte. Normalmente os artistas partem da teoria para a criação. Para Kandinsky à teoria

¹¹ Daqui em diante, constarão, em nota, as citações de *Über das Geistige in der Kunst, ins besondere in der Malerei*, na versão de Maria Helena de Freitas, publicada em Portugal, em 1954, intitulada *Do Espiritual na Arte*.

¹² *Vd* “Tela Vazia”, publicado no n.º 5-6 da revista *Cahiers de l’Art*, em 1935, edição quase exclusivamente consagrada aos surrealistas, com quem Kandinsky se relacionava de forma bastante natural desde que chegou a Paris, em 1933. Este artigo encontra-se numa antologia de artigos que Kandinsky escreveu para diversas revistas de estética, durante muitos anos e em vários países. Trata-se de uma antologia apresentada por Philippe Sers, publicada em 1970 pelas Éditions Denoël, Paris, e que, portanto, tem um título original em Francês – *L’Avenir de la Peinture*. Trabalhareiaqui com a sua versão portuguesa, *O Futuro da Pintura*, que incluo em Referências bibliográficas.

falta o essencial para se criar – o desejo interior de expressão, que não pode ser determinado. O público acaba por cair numa tendência semelhante: a de sobrevalorizar o estilo, absorvendo muito mais o que está por fora da obra e, a partir daí, atribuindo-lhe um sentido, mas deixando escapar o “sentido interior”:

Der Zuschauer ist auch zu sehr gewöhnt, in solchen Fällen einen «Sinn», d.h. einen äußerlichen Zusammenhang der Teile des Bildes, zu suchen. Wieder hat dieselbe materialische Periode im ganzen Leben und also auch in der Kunst einen Zuschauer ausgebildet, welcher sich dem Bilde nicht einfach gegenüberstellen kann (besonders ein «Kunstkenner») und im Bilde alles mögliche sucht (Naturanbahnung, Natur durch das Temperament des Künstlers – also dieses Temperament, direkte Stimmung, «Malerei», Anatomie, Perspektive, äußerliche Stimmung usw. usw.), nur sucht er nicht, das innere Leben des Bildes selbst zu fühlen, das Bild auf sich direkt wirken zu lassen. Durch die äußeren Mittel geblendet, sucht sein geistiges Auge nicht, was durch diese Mittel lebt.
(Kandinsky, 1911: 124-5)

[...] aquele que olha um quadro está muito habituado a descobrir nele um «significado», ou seja, uma relação exterior entre as suas diferentes partes. Nesta era materialista, todas as manifestações da vida e, por consequência, também da arte, formaram um homem incapaz, sobretudo aquele que se intitula «conbecedor», de se colocar simplesmente em frente ao quadro; e que nele quer, por força, encontrar toda a espécie de coisas referenciadas (imitação da natureza, a natureza através do temperamento do artista, que seria um simples estado de alma, a «pintura», a anatomia, a perspectiva, um ambiente, etc.). Jamais ele procura a vida interior do quadro e a sua acção sobre a sensibilidade. Cego pelos meios exteriores, o seu olhar interior não se apercebe da vida que manifesta com a ajuda desses meios.

Daqui depreendemos que a dimensão da interioridade transpõe um novo código para a obra de arte e, assim, passa a ser a língua franca entre a produção e a recepção artísticas e, conseqüentemente a tradução artística, seja ela literária ou intermedial.

À semelhança do que consideram Ezra Pound e Wyndham Lewis na revista *Blast* – o órgão veiculador do movimento vorticista – quando se detêm na questão do Pigmento Primário de cada arte, Kandinsky explica que é justamente no facto de não se poder substituir a essência da cor pela palavra, ou por qualquer outro meio de expressão, que radica a possibilidade da Arte Monumental. Cada ressonância interior pode ser obtida simultaneamente por artes diferentes, sendo que cada uma delas possui uma ressonância que lhe é própria e essencial. A articulação das várias formas de expressão artística potenciará, então, a força da ressonância geral interior, que ultrapassa os recursos de uma arte isolada.

Em “Über Bühnenkomposition” [“Da Composição para Palcos”] (Kandinsky/Marc, 1912: 103-113), o ensaio que Kandinsky escreve no almanaque *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul] – órgão veiculador do movimento expressionista de Munique –, imediatamente antes da sua peça *Der Gelbe Klang* [O Som Amarelo], é explorada esta questão da ressonância, ou vibração, inerente a cada forma de expressão artística, que é sempre tratada pela sua singularidade e, em simultâneo, pela cumplicidade que estabelece com as outras formas de expressão, dado terem a mesma origem:

Jede Kunst hat eine eigene Sprache, d.h. die nur ihr eigenen Mittel.

So ist jede Kunst etwas in sich Geschlossenes. Jede Kunst ist ein eigenes Leben.

Sie ist ein Reich für sich.

Deswegen sind die Mittel verschiedener Künste äußerlich vollkommen verschieden.

Klang, Farbe, Wort!...

Im letzten innerlichen Grunde sind diese Mittel vollkommen gleich: das letzte Ziel löscht die äußeren Verschiedenheiten und entblößt die innere Identität.

Dieses letzte Ziel (Erkenntnis) wird in der menschlichen Seele erreicht durch feineren Vibrationen, die im letzten Ziel identische sind, haben aber an und für sich verschiedene innere Bewegungen und unterscheiden sich dadurch voneinander.

Ein bestimmter Komplex der Vibrationen – das Ziel eines Werkes.

Die durch das Summieren bestimmter Komplexe vor sich gehende Verfeinerung der Seele – das Ziel der Kunst.(Kandinsky / Marc, 1912: 103 e passim)

Cada arte tem a sua própria linguagem, isto é os seus próprios meios. Assim, cada arte é algo fechado em si mesmo. Cada arte tem uma vida própria. É um reino por si só. Por isso, os meios das diversas artes são totalmente distintos exteriormente. Som, cor, palavra!... No íntimo mais recôndito e essencial, esses meios são exactamente iguais: o objectivo último anula as diferenças exteriores e descobre a identidade interna. Este objectivo último (entendimento) chega à alma humana através de subtis vibrações desta. Porém, estas subtis vibrações, que são idênticas no objectivo final, encerram em si diferentes movimentos internos que as tornam distintas. O processo espiritual (vibração), indefinível mas peremptório, constitui o objectivo de cada arte singular. Uma dada combinação de vibrações – o objectivo de uma obra. O refinamento da alma, produzido pela soma das combinações – o objectivo da arte¹³.

A “vibração de espírito” os vorticistas chamam “essência”, quando dizem que o que querem transmitir na obra de arte não é o conceito mas sim a essência. A essência que o autor auferê da realidade e veicula ao receptor, sendo que o meio de expressão escolhido tem que ser o justo. A alternância entre a obra pictórica e literária a que Wyndham Lewis recorre para melhor se expressar, consoante a sua Necessidade Interior é bem paradigmática da semelhança de posturas adoptadas

¹³ Tradução minha.

pelos expressionistas da fase de *Der Blaue Reiter* e pelos vorticistas tal como se apresentam na revista *Blast* (Lewis, ed., 1914/1915).

De igual forma, a alternância de língua na tradução literária deve manter as analogias visuais que possam governar a escrita promovendo a transição para um outro patamar do discurso literário, ainda que permanecendo no seu canal de veiculação. Da mesma forma, há momentos na pintura ou na escultura que parecem querer falar. É nessa tangibilidade que o conceito vorticista de Pigmento Primário confere entendimento ao facto de as artes se correlacionarem na justa medida do meio que usam para se materializarem, sem nunca se justaporem. Uma tal justaposição significaria a invasão da essência que rege cada forma de expressão pela via da arte, da mesma forma que um texto originariamente escrito numa dada língua perderia a sua essência se sofresse justaposições invasivas de outras línguas.

No “VORTEX. Pound”, na secção “The Turbine”, somos remetidos para uma outra questão central da poética poundeana, bem como do movimento vorticista, que é a da universalização e da intemporalização de toda a arte que assente no seu Pigmento Primário, condição quintessencial para a sua permanência¹⁴:

[...] All the the past that is vital, all the past that is capable of living into the future, is pregnant in the vortex, NOW. [...]

EVERY CONCEPT, EVERY EMOTION PRESENTS ITSELF TO THE VIVID CONSCIOUSNESS IN SOME PRIMARY FORM. IT BELONGS TO THE ART OF THIS FORM. IF SOUND TO MUSIC; IF FORMED WORDS, TO LITERATURE; THE IMAGE, TO POETRY; FORM OR DESIGN IN THREE PLANES, to

¹⁴ É muito interessante a abordagem que Antje Pfannkuchen faz desta questão, no seu artigo “Pounds wissenschaftlicher Vortizismus” [“O Vorticismo científico de Pound”], de 1999, na secção “Die universale Kunst – der Äther des Vortizismus” [“A arte universal – o éter do Vorticismo”].

SCULPTURE; MOVEMENT TO THE DANCE OR TO THE RHYTHM OF MUSIC OR OF VERSES. (Pound, 1914: 153-4)

A noção de Pigmento Primário assume, segundo os pressupostos estéticos vorticistas, uma grande importância no entendimento que o movimento faz de Estética Correlacionada. Paradigmático de tal postura é o facto de, na *Blast* haver vários VORTEX: um de Lewis (pintor e escritor), um de Pound (escritor) e outro de Henri Gaudier-Brzeska (escultor). O conceito de Pigmento Primário aventado pelo movimento da vanguarda inglesa a que aqui me refiro é da maior importância para os Estudos Inter-Artes contemporâneos.

Compreende-se assim, que haja autores que usem mais do que um meio de expressão artística, ainda que, na maior parte dos casos, se protagonizem num desses meios. Isto sucede, porque em tais casos, se acciona uma vontade de descobrir e aplicar processos idênticos, como a procura de ritmo, a construção abstracta, a matemática, o dinamismo emancipado da natureza, activado por uma Necessidade Interior. Segundo Kandinsky, surge uma “vibração espiritual”, um “impulso interior” que pede uma “mudança de instrumento”¹⁵, sendo certo que a força que motiva a criação artística permanece inalterada (Kandinsky, 1981: 1). Mais uma vez, se pode aqui estabelecer um paralelo com a questão da escolha de uma língua literária por parte de autores como Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Franz Kafka, Paul Celan e tantos outros, ainda que a essa escolha possam subjazer razões de diversa índole. Em todo o caso, a “mudança de instrumento” na forma de expressão ocorre.

O sentido fundamental de *Über das Geistige in der Kunst* é bem coincidente com o do movimento co-fundado por Kandinsky, juntamente com Franz Marc, *Der Blaue Reiter*: profetizar um Futuro em que fosse possível o despertar das infinitas

¹⁵ Em epígrafe à Introdução à versão bilingue Alemão/Inglês de *Klänge [Songs]*, a tradutora, Elizabeth R. Napier, cita o autor em Inglês a este propósito da mudança de meio:

“In the past, the painter was looked at askance when he wrote – even if it were letters. He was practically expected to eat with a brush rather than a fork” (Kandinsky, 1981: 1).

emoções provocadas pela experiência do espírito no mundo material e nas coisas abstractas. O desejo de potenciar a harmonia existencial através de um uso equilibrado do trabalho cerebral a par da intuição criativa. Este desejo está também na origem do movimento vorticista, que, há quase um século, como disse Wyndham Lewis pretendia dotar as pessoas de um novo olhar, um olhar coado pela focagem, já que “we are given by the eye *too much*” (Lewis, 1934: 214).

Quer no caso do Expressionismo, em grande parte semeado por Kandinsky, quer no caso do Vorticismo, a abstracção só faz sentido se estiver ao serviço da representação, seja ela mimetizadora do mundo exterior ou do mundo interior. Por outro lado, é precisamente no quadro de uma concepção das relações entre interior e exterior que é possível pensar em produzir novas formas de recepção e de reacção, logo de tradução.

Podemos pensar nos ecos ou ressonâncias que a corda de um instrumento musical pode ter sem ser tocada. O que acontece é que pode soar em unísono com uma outra corda que vibre noutra instrumento que esteja a ser tocado. Kandinsky diz que as pessoas com sensibilidade apurada são como bons violinos, bem usados, que vibram com intensidade ao mais pequeno toque. Apesar de fazer algumas salvaguardas e apresentar algumas “instrumentações verbais”, é baseado nestes fundamentos que continua a definir o princípio da Necessidade Interior:

Der Ausdruck «duftende Farben» ist allgemein gebräuchlich.

Endlich ist das Hören der Farben so präzise, daß man vielleicht keinen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grellgelb auf den Baßtasten des Klaviers wiederzugeben suchen oder Krapplack dunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde. [...]

Im allgemein ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.

Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.

So ist es klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruben muß.

Diese Basis soll als Prinzip der inneren Notwendigkeit bezeichnet werden. (Kandinsky, 1911: 67-8)

Fala-se correntemente do «perfume das cores», ou da sua sonoridade. Esta sonoridade é de tal modo evidente, que ninguém pode encontrar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas de um piano ou entre a voz de um soprano e o vermelho-lacado-escuro.

[...] a cor é um meio para exercer uma influência directa sobre a alma. A cor é a tecla; o olbo o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas. O artista é a mão que, ao tocar nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração justa.

A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.

A este fundamento, chamaremos o Princípio da Necessidade Interior.

Em “Über Bühnenkomposition” (Kandinsky/Marc, 1965: 189-208), Kandinsky toca numa questão fundamental para que entendamos esta questão do “princípio do contacto eficaz” que move a “Necessidade Interior”. Neste ensaio, explica como se opera a transmissão da espiritualidade na arte do autor para o receptor. Ao escolher bem o seu meio de expressão, o autor está a materializar a sua vibração de espírito. Se o meio escolhido for o certo, consegue-se então provocar uma vibração similar na alma do receptor. Kandinsky alerta, contudo, para o facto de a segunda vibração, isto é, a vibração operada no âmago do receptor, ser mais complexa, por depender da circunstância em que se encontra, aliado ao facto de a vibração ter igualmente ressonâncias noutras “cordas da alma do receptor”:

Nur ist diese zweite Vibration kompliziert. Sie kann erstens stark oder schwach sein, was von dem Grad der Entwicklung des Empfängers und auch von zeitlichen Einflüssen (absorbierte Seele) abhängt. Zweitens wird diese zweite Vibration der Seele des Empfängers entsprechend auch andere Saiten der Seele in Schwingung bringen. Das ist der Anregung der »Phantasie« des Empfängers, welche am Werke »weiter schafft«. (Kandinsky, 1911: 192)*

Esta segunda vibração é, porém, mais complexa. Pode ser, primeiro, forte ou débil, dependendo do grau de desenvoltura do receptor e também das influências do momento (espírito absorvido). Em segundo lugar, esta vibração do espírito do receptor fará vibrar analogamente outras cordas da sua alma. Aqui reside o estímulo da «fantasia» do receptor, que elaborará a obra, desde esse momento, em si mesmo.*

Kandinsky faz neste ponto uma nota (*), na qual afirma que, à data em que escreve este ensaio, se tem especialmente em linha de conta estes dialogismos no plano da recepção nas encenações de peças de teatro, ainda que, na sua perspectiva, esteja patente noutras formas de expressão artística. Na encenação de textos dramáticos pode-se contar com espaços livres que acabam por separar a obra do seu último grau de expressão. Considero que se deverá ter o mesmo tipo de preocupação no que concerne à separação do texto original do texto traduzido, o que, aliás, tem vindo a ser evidenciado pelas mais recentes Poéticas da Tradução.

Ao falar das vibrações da cor e da luz, na linha das formulações que Goethe já havia feito,¹⁶ Kandinsky evidencia pontos de contacto entre as formas naturais (ou perceptivas) e as formas artísticas (discursivas). Kandinsky acrescenta ainda a este pequeno texto, que “este-não-dizer-até-ao-final” foi, por exemplo, apanágio de

¹⁶ A propósito da Teoria das Cores de Johann Wolfgang von Goethe, vd. o estudo de Maria Filomena Molder (1995), *O Pensamento Morfológico de Goethe*, que advém da sua dissertação de Doutoramento de 1991.

Lessing e de Delacroix.¹⁷ E é justamente esta suspensão comunicativa que permite a expansão do pensamento simbólico.

Em *ABC of Reading*, na secção “Perception”, E. Pound afirma: “Artists are the antennae of the race” (Pound, 1951: 81). Aos artistas cabe justamente captar essa inefabilidade temporal que persiste no espaço, sendo que para tal é preciso pairar sobre aquilo que parece ser normal numa dada altura do tempo ou num dado local: “Most human perceptions date from a long time ago, or are derivable from perceptions that gifted men have had long before they were born. The race discovers and rediscovers” (*Ibid.*: 64).

O seu trabalho crítico tem sempre a preocupação de expôr a direcção que tomou a sensibilidade de uma dada época. Para Pound, a noção de situação histórica deve ser determinada não tanto em termos de informação, factos ou acontecimentos, mas sim em função de um tecido perceptual, que só alguns poetas e artistas conseguem consubstanciar na sua obra, independentemente do tempo real em que habitam. O tempo aparente só se delimita em contraste com outros tempos, diz Pound em *A Guide to Kulchur*: “A man does not know his own adress (in time) until he knows where his time and milieu in relation to other times and conditions” (Pound, 1938: 83), o que nos remete de imediato para Dialogismo bakhtineano, agregador de tantas perspectivas em torno dos Estudos de Tradução mais focados na questão do “contacto eficaz” de que, como vimos Kandinsky falou e que agora estamos em condições de convocar para a arena da reflexão sobre as novas possibilidades exegéticas e tradutivas.

Pound, devemos notar, sempre pensou na poesia como um uso controlado de energia em transformação, conceito que remete para a questão kandinskiana de Vibração, operada através da singularidade de temperamentos artísticos entre a produção e a recepção.

¹⁷ „Dieses Nicht-bis-zuletzt-Sagen verlangten z. B. Lessing, Delacroix u. a. Dieser Raum ist das freie Feld für die Arbeit der Phantasie“ (Kandinsky / Marc, 1965: 192).

A teoria de Pound releva o vigor da linguagem no processo de representação. As palavras na página ganham detalhes específicos, como se estivessem gravadas na pedra. São vistas como imagens esculpidas, singulares ou fragmentadas, cuja energia transpõe *um* sentido inerente ao todo da obra que constituem. O interesse de Pound não incide no sentido do texto nem em palavras isoladas, mas sim no ritmo, na sonoridade, no seu impacto visual, no movimento conjuntural das palavras, que muito se deve a associações inconscientes de um dado universo imagético, ou a reverberações de sons dentro dessas palavras.

Tanto a noção de Vibração de Kandinsky, como a Teoria dos Detalhes Luminosos de Pound, na linha da ideologia vorticista sobre a abstracção ao serviço da representação – segundo a qual as matrizes de energia, uma vez captadas, podem ser vertidas para a recepção e, quando percepcionadas, devolvidas ao original, re-energizando-o. Assim se viabiliza o *contacto eficaz* – de que fala Kandinsky – entre a produção e a recepção de um texto literário. Se tal acontecer, a sua tradução espelhá-lo-á, fazendo juz ao *pigmento primário* da aura do original.

Referências Bibliográficas:

- KANDINSKY, Wassily (1911/1952) *Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei*, Bern: Benteil Verlags AG, 2004.
- ____ (1914) *Concerning the Spiritual in Art*, translation / introduction M.T.H. Sadler1, Toronto/ New York: Dover Publications, 1977.
- ____ (1954) *Do Espiritual na Arte*, tradução Maria Helena de Freitas / prefácio António Rodrigues, Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- ____ *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli-Verlag, 1963
- ____ / MARC, Franz, Hg. (1965) *Der Blaue Reiter*, Jubiläums Edition, München, Zürich: Piper Verlag, 2004.

- ____ *Ponto, Linha Plano* (1923/26/28, *Punkt und Linie zu Fläche*, tradução José Eduardo Rodil, Lisboa: Edições 70, 1970.
- ____ *Sounds (Klänge)*, 1912, München: Piper Verlag) translation / introduction Elizabeth R. Napier, New Haven and London: Yale University Press, 1981.
- LEWIS, Wyndham, Ed., *Blast 1*, (1914), Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989.
- ____ *Blast 2*, (1915), Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1981.
- MOLDER, Maria Filomena, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Estudos Gerais – Série Universitária, 1995.
- PFANNKUCHEN, Antje, “Pounds wissenschaftlicher Vortizismus – Pounds frühere Rezeption der Naturwissenschaften, *Vom Vortex zum Vortizismus – Teil 3*, Dez. 1999.(<http://www.newvortex.de/vortex3.html> - 17-06-2004)
- POUND, Ezra (1912) *I Gather the Limbs of Osiris*, in *Selected Prose, 1909-1965*, London: Faber & Faber, 1973.
- ____ ed. (1918, rpt.) Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* / (1951) *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. With offset of the Calcutta Edition of Pivot* (Washington D. C.: Square \$ Series) / & *Instigations*, New York: Boni & Liveright, 1920.
- ____ (1931) *How to Read*, London: Desmond Harmsworth (1937, in *Polite Essays* /1954, in *Literary Essays*).
- ____ *Make It New*, London: Faber & Faber, 1934.
- ____ (1938) *A Guide to Kulchur*, London: Faber & Faber, 1966.
- ____ *Literary Essays*, Int. T.S.Eliot, New York: New Directions, 1954.
- ____ “Meaning and Translation”, ed. Reuben A. Brower, *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959.
- ____ *Translations*, New York: New Directions, 1963.
- ____ *Gaudier-Brzeska, a Memoir*, New York: New Directions, 1970.

_____ *Selected Prose 1909-1965*, ed. / introduction W. Cookson (New York: New Directions, 1973).

_____ *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, ed. R. Murray Schafer , New York: New Directions, 1978.

WORRINGER, Wilhelm (1908) *Abstraktion und Einfühlung – Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.

***WUTHERING HEIGHTS* ON THE SCREEN:
EXPLORING THE RELATIONS BETWEEN FILM
ADAPTATION AND SUBTITLING**

Paula Ramalho Almeida, Sara Cerqueira Pascoal, Suzana Noronha Cunha
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
ISCAP
Portugal
palmeida@iscap.ipp.pt/spascoal@iscap.ipp.pt/scunha@iscap.ipp.pt

Abstract

This essay aims to confront the literary text *Wuthering Heights* by Emily Brontë with five of its screen adaptations and Portuguese subtitles. Owing to the scope of the study, it will necessarily afford merely a bird's eye view of the issues and serve as a starting point for further research. Accordingly, the following questions are used as guidelines: What transformations occur in the process of adapting the original text to the screen? Do subtitles update the film dialogues to the target audience's cultural and linguistic context? Are subtitles influenced more by oral speech than by written literary discourse? Shouldn't subtitles in fact reflect the poetic function prevalent in screen adaptations of literary texts?

Rather than attempt to answer these questions, we focus on the objects as phenomena. Our interdisciplinary undertaking clearly involves a semio-pragmatic stance, at this stage trying to avoid theoretical backdrops that may affect our apprehension of the objects as to their qualities, singularities, and conventional traits, based on Lucia Santaella's interpretation of Charles S. Peirce's phaneroscopia. From an empirical standpoint, we gather features and describe peculiarities, under the presumption that there are substrata in subtitling that point or should point to the literary source text, albeit through the mediation of a film script and a particular cinematic style.

Therefore, we consider how the subtitling process may be influenced by the literary intertext, the idiosyncrasies of a particular film adaptation, as well as the socio-cultural context of the subtitler and target audience. First, we isolate one of the novel's most poignant scenes – 'I am Heathcliff' – taking into account its symbolic play and significance in relation to character and plot construction. Secondly, we study American, English, French, and Mexican adaptations of the excerpt into film in terms of intersemiotic transformations. Then we analyze differences between the film dialogues and their Portuguese subtitles.

Keywords: Screen translation, film adaptation, subtitling

Subtitles are only the most visible and charged markers of the way in which films engage, pressing matters of difference, otherness, and translation.

Atom Egyoyan

Introduction

By confronting film adaptation with subtitling, we aim to see not only the text behind the image but the text and image behind the subtitles. What transformations occur in the process of adapting, or 'transadapting' (Gambier 2003), the original text to the screen? Do subtitles update the film dialogues to the target audience's cultural and linguistic context? Are subtitles influenced more by oral speech than by written literary discourse? Shouldn't subtitles in fact reflect the

poetic function prevalent in screen adaptations of literary texts? Although these issues are the backdrop of this study, they function as guidelines instead of as questions to be answered.

Using these questions as guidelines, we have decided on an approach that includes the comparison and analysis of five different adaptations of the 19th century novel *Wuthering Heights* by Emily Brontë: William Wyler's *Wuthering Heights* (1939), Luis Buñuel's *Abismos de Pasión* (1953), Jacques Rivette's *Hurlevent* (1985), Robert Fuest's *Wuthering Heights*, and Peter Kosminsky's *Emily Brontë's Wuthering Heights* (1992). In order to narrow our field of analysis, we have chosen for the purpose of this study an excerpt of the novel that we found to be representative of its literary and symbolic potential, and which is seen as contextually significant in terms of plot. The excerpt we will focus on is taken from chapter 9 of the novel, namely, the scene here onwards referred to as "I am Heathcliff". Since the film adaptations present particular features, each version is read and dealt with from different perspectives.

Though it might seem a futile task, if not an impossible one, to determine the extent to which an adaptation of a literary text might influence subtitles, we believe our hypothesis might nonetheless shed some light on a fundamental issue screen translation studies must soon face, lest it should stop growing and evolving as a scientific discipline. This issue pertains directly to the problem of intersemiotic translation and verbal translation and how these two modes must somehow meet. We are all aware that a subtitle is intimately connected to the image it is written on, but it isn't often that we broach this connection by going directly to its source: the relation between the film end-product, script/film dialogues and, in the case of screen adaptation and transadaptation, the literary text it was based on.

Owing to the broad scope of this study, our methodological approach is clearly experimental and empirical, focusing on the object and on peeling away its

layers¹, attempting to apprehend the objects as regards their qualities, singularities, and conventional traits, based on Lucia Santaella's interpretation of Charles S. Peirce's phaneroscopy and sign theory. Preceded by a concise introduction to Emily Brontë's *Wuthering Heights*, the second section of this essay will reflect on intersemiotic translation or transposition as defined by Jakobson (1979: 79) as it relates to the nature of visual signs, and we will attempt to illustrate how each of the film versions beholds the original literary text². Following a brief overview of Portuguese subtitling standards, the last section will concern the subtitles in terms of transformations as brought on by linguistic and extra-linguistic factors.

1. Emily Brontë's *Wuthering Heights*

Wuthering Heights, a novel published for the first time in 1847, was soon to be distinguished by reviews emphasising the strength and originality of its author in contrast with the book's sombre and violent quality, and its apparent disrespect for social and moral conventions³.

During the 20th century, when moral considerations were no longer a criteria in literary review, the novel was the object of diversified analysis and criticism that interpreted it from different viewpoints: for some the novel performs a social function and Heathcliff's anger and rebellion is contextualized within the workers Marxist rebellion against capitalism (Kettle, 1971: 200-16), for others the true theme of the book – the physical union of Cathy and Heathcliff – is always disguised (Moser, 1971: 181-98). Then again, others consider the hero couple represents a woman's feminine and masculine halves (Gilbert, 1979: 248-308), or

¹For the same reason, we purposefully left out theoretical considerations and major works in the field.

² Audiovisual transcription was not needed at this preliminary stage. For a complete approach on transcription, see Anthony Baldry and Paul Thibault, *Multimodal Transcription and Text Analysis* (London: Equinox, 2006).

³See Lilia Melani,
http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/index.html

that the main characters are the incarnations of Good and Evil (Bataille, 1957: 11-31) or, as in Lord Cecil's famous lines, of the "principles of storm" and the "principles of calm"(1975: 136-182).

Interestingly enough, the basic elements of the plot are quite common-place and straightforward: an abandoned orphan – Heathcliff –, adopted by a country gentleman, falls deeply in love with his adopted sister – Cathy Earnshaw-, engages in conflict with her brother and later with the girl's husband – Edgar Linton, son of a rich landowner –, goes away when she leaves him for his rival, returns rich and set on exercising revenge on everyone that had caused him trouble, does so, watches his love's death, continues his revenge on the second generation of Earnshaws and Lintons, until giving up life to reunite with his dead love's ghost. Still, the intertwined narrative patterns, the intensity and mysterious nature of Heathcliff and Cathy's kinship, the symbols, the dualities and, in the words of editor David Daiches, Emily Brontë's "domiciling of the monstrous in the ordinary rhythms of life and work" (Brontë, 1986: 28) have turned the novel into an acknowledged classic.

The scene analyzed was taken from chapter 9, and at a critical point in the narrative when Cathy agrees to marry Edgar and abandon the Heights. Although her intention is to maintain her bond with Heathcliff, while at the same time freeing herself and her love from her brother's tyranny, she fails to do so because Heathcliff overhears her confiding Nelly her secrets just up to the part where she says it would degrade her to marry him. He then leaves, she gets sick and, with him out of the way, Cathy is taken to Thrushcross Grange.

2. Brontë on Film: Semiosis and intersemiotic translation⁴

Cinema, like any other art, because art ultimately has to do with choice, is the art of the ellipsis (2001: 84). And we may add: all the more so when speaking of film adaptations. A novel like *Wuthering Heights*, if translated onto the screen in its entirety, would occupy multiple reels of film and take more than a few days to watch. On the other hand, it would also make for a bad movie – and an unsaleable one. To adapt a novel to the screen does not mean to simply transform literary images into visual ones.

Verbal language involves both the semiotic and semantic modes, for signs are recognized and the enunciation is understood, while music (as well as the plastic arts) only involves the semantic mode (Benveniste 1981: 64-65). Both cinematic and verbal language partake of both modes, and this reveals the great potential of film. Cinematic images are metaphorical, in the sense that they are analogical representations of reality, but they are also metonymic, because their meaning depends on the syntagmatic relations that hold them together. A literary text generates multiple interpretations – it is its very nature as a text where the poetic function is predominant – and therefore has the potential to generate multiple adaptations. In moving images connotation goes hand in hand with denotation: semiosis is virtually unlimited, just as in literary texts. From this we may conclude that film and literature have many common features⁵ and that signs generate interpretants generating signs generating interpretants.

In Figure 1, Cathy's character for each film adaptation is seen at the exact moment when she says "I am Heathcliff". These signs, taken out of context, are indexical, in that they point to a moment lost in time (both internal and external to

⁴To date *Wuthering Heights* has been adapted to the large and small screen thirteen times, including TV films and series and a musical. A new version directed by Peter Webber is in pre-production, to be released in 2010 (UK). See www.imdb.com.

⁵The Russian formalists explored these features soon after the birth of cinema, which makes for a fresh eye's view of the whole issue. See François Albera (ed.), *La Poétique du Cinéma: Les Formalistes Russes et le Cinéma* (Paris: Nathan, 1996).

the movie), iconic or hypo-iconic, because they are images in themselves, and symbolic, since they are both part of each of the film’s code and of an extensive cultural code. Ultimately each frame can be taken to function as a Dicot (Indexical) Sinsign, which also involves «an Iconic Sinsign to embody the information and a Rhematic Indexical Sinsign to indicate the object to which the information refers», as a photograph would (Peirce: 294). Accordingly, at this stage the shots are analyzed from a qualitative-iconic and singular-indicative point of view (Santaella 2002).


1939	1954	1970	1985	1992
				
“I am Heathcliff. Everything he’s suffered, I’ve suffered.”	“Quiero a Alejandro más que a la salvación de mi alma”	“I am Heathcliff. All my thoughts, all my actions are for him.”	“Je suis Roch. Il est toujours présent pour moi, toujours.”	“He’s like the eternal rocks beneath. (...) I am Heathcliff.”

Figure 1

In the 1939 frame the rain and wind beat against the windows in the background, a clear metaphor of a melodramatic interpretation of Cathy’s overwhelming feelings. She stands at a distance, ready for action. In the 1954 frame Catalina’s eyes and expressions are brought nearer to the spectator by an emotional spotlight. In 1970 Cathy’s face fills up the screen, and she speaks to us through a close-up that verges on a detailed shot of her mouth. In 1985 Cathy’s crouched position is protected by Nellie’s figure. In 1992 we return to a close-up of her face,

fragile and engulfed by darkness. These frames, as tokens of the moving image, are representative of the different filmic, cultural and linguistic codes. They can also be defined as *affection-images*, all of them leaning toward the close-up shot (Deleuze: 103), even if to a lesser degree in some, namely 1939 and 1985. In effect, it is in the 1970 and 1992 examples where: «il n'y a pas de gros plan *de* visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affection» (Deleuze: 126). What remains to be seen is whether their characterization as affection-images will bear upon subtitle creation. Beginning with section 2.1, each scene will be deconstructed from a conventional-symbolic point of view, particularly in relation to the novel.

2.1. William Wyler's *Wuthering Heights*

What first strikes us in the 1939 version of *Wuthering Heights*, directed by William Wyler and starring Merle Oberon and Laurence Olivier as the protagonist romantic pair, is the film's apparent detachment from the literary text it originates from. Set in the late 30s of the 19th century, the film depicts an ambience, characters, and a plot only vaguely resembling those of the novel to the learned viewer, and, as we see it, dislocates the drama to a different geographic and temporal context without specifically stating it is doing so. The house and surrounding areas evoke an American ranch rather than the Yorkshire moors, and the Grange is a typical stately American mansion.

Cathy and Heathcliff are in their thirties. Few traces in them remind us of Brontë's unruly, demon-like couple. Even Edgar Linton is stripped of the trait of weakness that characterizes him in the novel. In fact, instead of an adolescent Cathy, strong-headed and whimsy, toying around with her two friends to get the

best of the civilized and the natural worlds, the film presents a woman torn between the wills of two men⁶.

Socialization is clearly preferred to the predominance of the natural world. Cathy repeatedly asks Heathcliff to become rich and civilized, to rise socially and thus make it possible for her to choose him. In the same vein, scenes depicting the natural world are short, naïve and space-limited when compared to indoor scenes. The landscape is reduced to a rocky spot where the couple meets.

In the scene analyzed, Nelly is helping Heathcliff with his bleeding hand when a joyful Cathy enters. He hides in the kitchen, and the two women go in the parlour to talk. The striking difference between this scene and the novel's is in Cathy's attitude and state of mind. At first she seems happy whereas in the novel she is agitated. Her love for Heathcliff is depicted in a dramatic tone leading us to believe that she has decided she cannot marry Edgar. In the novel, though what she seeks is Nelly's approval of the decision she has made, her firm intent is to marry Edgar without giving up Heathcliff. Therefore, we can say that even with the same characters and the same location there are significant differences between the two scenes: in the film, emotions are softened and characters are more civilized and clean; the scene is much shorter and Nelly is at all times aware of Heathcliff's presence.

2.2. Luis Buñuel's *Abismos de Pasión*

In the credits to his movie Buñuel says "Ante todo se ha procurado respetar en esta película el espíritu de la novela de Emilia Brontë". Accordingly, this scene does not follow the novel's narrative sequence, for the movie begins with Alejandro's return, which means that Catalina is already married to Eduardo. Curiously enough, she is also pregnant with his child. Still, as we can see from the

⁶ Prior to the scene in question we watch Cathy asking Heathcliff to forgive her, and hear her calling him "My Lord", thus highlighting our interpretation that she inhabits a man's world.

transcription of the dialogue, it is where Catalina clearly reveals her unyielding passion for Alejandro, just as she does in the novel:

<p>I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn't have thought of it. <u>It would degrade me to marry Heathcliff now</u>; so he shall never know how I love him: and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. [...]</p> <p>My love for Linton is like the foliage in the woods: time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees. <u>My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary.</u> Nelly, <u>I am Heathcliff!</u> He's always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being.</p>	<p>No sé qué le pasa a tu hermano, no quiere entender.</p> <p>¿Porque no intentas tú comprenderlo a él? He sido una buena esposa, voy a darle un hijo. ¿Qué más quiere?</p> <p>Quiere poder vivir tranquilo. ¿Si siempre has querido a Alejandro y él te ha querido siempre, porque no te casaste con él? <u>Porque mi hermano Ricardo lo odiaba, porque lo odiaba Eduardo, porque siempre lo han odiado todos.</u></p> <p>Yo no lo he odiado nunca.</p> <p>Lo despreciabas como los demás. <u>¡Si nos hubiéramos casado, habrían hecho de nosotros unos mendigos!</u></p> <p>Yo creía que cuando se ama, no se piensa en esas cosas y que no importan las privaciones ni los sinsabores.</p> <p>Tu eres una estúpida romántica y repites las tonterías que oyes. <u>Quiero a Alejandro más que a la salvación de mi alma.</u></p> <p>¡Jesús, María y José! Llevas el demonio metido en el cuerpo. A veces creo que estás loca.</p> <p>¿Ves como no puedes entenderme?</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

The dialogues, however, are the least important elements in the film as a whole. Transported to a new geographical and cultural context (the scene is transported to a Mexican *hacienda* in the late 19th century), *Abismos de Pasión* does justice to its title, a noticeable description of Catalina's emotional turmoil and ambivalence: on the one hand her love for Eduardo, on the other, her sexual passion for Alejandro, sublimated by religion. The situation is adapted to the different circumstances at hand: most of Cathy's comments would make no sense at this point in the movie, and there is also no need to find a reason for Alejandro's disappearance. As for specific differences, there is one more character involved, Isabel, Eduardo's sister; the scene takes place not in a kitchen but in a laundry room; María is not rocking a baby but folding linen; Catalina does not insult Alejandro and Alejandro does not listen in. Given all of the disparities, one may question whether *Abismos de Pasión* is in fact an adaptation in the strict sense of the word, or whether its existence is simply based on hypertextuality (Genette 1982: 7). Yet there are similarities: a dialogue ensues about Catalina's feelings for Alejandro, and so Catalina's unruly passion for Alejandro is clearly portrayed. Then again, we must take into account Buñuel's surrealist background and filmmaking (e.g. the quintessential surrealist *Un Chien Andalou*), and that his intention was to portray the novel's mood and spirit more than to tell its story⁷.

2.3. Robert Fuest's *Wuthering Heights*

Robert Fuest is known mostly for his work in the horror/suspense genre, with hints of black comedy. It might be surprising to find this movie in his filmography but upon a closer look it seems only just. This adaptation of *Wuthering Heights* might be the most realistic, but in no way does it put aside the poetic-symbolic aspects so pervasive in the novel. Although the film is not shot in black

⁷ Accordingly, *Abismos de Pasión* cannot be compared linguistically to Brontë's novel, so there is no reason at this point to include it in the last section of this article.

and white, its color palette is anchored in soft hues with grayish undertones, emphasizing visual aspects which would otherwise go unnoticed.

The scene takes place in the kitchen where Nelly and Cathy meet and a short conversation ensues. Just as in the novel Heathcliff listens in. But there are several differences in relation to the novel: Nelly is not rocking a baby, but peeling potatoes; Cathy is happy in telling Nelly that Edgar's asked her to marry her; Nelly warns Cathy right off of Heathcliff's presence. She is disturbed only when she finds out Heathcliff heard her and has run away. It is in the outside scene, which in the novel happens much later, that she conveys her true feelings for Heathcliff. The outside scene is symbolic of Cathy's despair, the sky filled with the foreboding clouds of an impending storm. Cathy's face of tragedy (Figure 1) strongly contrasts with her previous expression of contentment when she was in the kitchen, so there is a clear separation between society (inside) and nature (outside), with nature assuming a prominent role.

As for the dialogues, the source text is adapted to accommodate the significance of extra-linguistic and paralinguistic elements, but the underlined ideas are maintained and at times expanded:

<p>I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn't have thought of it. <u>It would degrade me</u> to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him: and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. [...]</p>	<p>Nobody could marry Heathcliff. I mean, he's a wild animal. It would be a disaster. I mean where would we go? What would we do? We'd be forced to live like beggars. It would be... Well, it would be degrading. [...] You don't mean you'd take Edgar's money?</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p><u>My love for Linton is like the foliage in the woods</u>: time will change it, I'm well aware, as winter changes the trees. My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I am Heathcliff! <u>He's always, always in my mind</u>: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being.</p>	<p>Of course. Why else do you think I'd marry Edgar? I know he loves me, and it will be very nice to be his wife. And I love him, too, but differently. I don't just love Heathcliff. I am Heathcliff. All my thoughts, all my actions are for him. He's my only reason for living.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

2.4. Jacques Rivette's *Hurlevent*



As Jacques Rivette says in an interview included in the Arte DVD Collector's Pack, he first decided to film *Hurlevent* in 1984 after a Balthus exhibition at the Beauborg Center. Balthus, a surrealist painter, produced a number of drawings for

an edition that Gallimard intended to publish in 1930. Awestruck by these drawings, Rivette filmed an adaptation with very young actors, adjusting Cathy and Roch's ages, who are in their late teens, and Nelly and Guillaume's (Hindley), who are both in their mid twenty's.

With this context in mind, and inspired by Buñuel's story of "amour fou" more than by Wyler's dramatic transposition, Rivette decided to adapt solely the first chapters, condensing a 34 chapter novel, simplifying a plot which accumulates several narrators, multiplies flash-backs and the complex environment of nineteenth-century Victorian society. Hurlevent shifts the action to the *Cévennes*, a region of France historically associated with a stern rural Protestantism, where the characteristic landscape is the "garrigue", wild, sun-drenched, arid. While the Earnshaw Property was shot on a farm or "mas" located in *Ardeche*, the Linton's Mansion is in *Sommières*, 100 kilometers below. Rivette transposes the plot to another country and also to another century; the action now takes place in 1930, again probably because of Balthus. The characters' names are also adapted to French: while Catherine and Nelly remain unchanged, only phonetically transposed to French, Hindley turns into Guillaume, Edgar into Olivier and the meaningful Heathcliff is re-named Roch.

In the particular case of the chapter, the *mise en scène* divides it into two parts: "Je suis Roch", the scene where Roch overhears Catherine saying it would be degrading for her to marry him, and "La tempête...", the irruption of the storm. While in other versions both scenes coincide (1939, 1992), and in another the inside/outside scene is separated (1970), Rivette's transposition closely follows the action of the novel; and therefore, the scene duration is much longer. "Je suis Roch" takes place in the kitchen, where Hélène/Nelly is ironing⁸, revivifying the *leitmotif* of domestic chore that underlies the plot and that we can find in other versions, as we have mentioned before (1954, 1970).

⁸ "I was rocking Hareton on my knee, and humming a song that began: 'It was far in the night, and the bairnies grat,/ The mither beneath the mools heard that'".

The linguistic transposition analysis that we have performed upon these scene excerpts clearly shows that the script adapts, almost word for word, *Wuthering Heights*' dialogues (Figure 1). Firstly, it recovers the song that Nelly is humming while rocking baby Hareton, which is now transposed in a song that accompanies Nelly's domestic chores. If, in the novel, Emily Brontë chose an Irish ballad, evoking the mystical and fantastic theme that embeds the entire action, in the particular case of Rivette's adaptation it's a melancholic song, a reminder of a past long gone, representative perhaps of Nelly's consciousness in opposition to Catherine's immaturity. Secondly, *Hurlevent* is the only version that extensively focuses on Cathy's dream. Obviously, the aim is to emphasize the oneirism underlying an adaptation clearly influenced by surrealism. Dreams, psyche, Eros and Evil are constantly omnipresent in *Hurlevent*, following a trend of interpretation sustained by a great number of critics. Rivette introduces three dream sequences: one at the beginning, inspired by a painting by Poussin, another at the end of the film, and the most poignant is inserted in the middle and marks a turning point in the action, Roch and Catherine's three-year separation. In addition, the language is closer to current speech; dialogues are simplified, as well as costumes and locations, avoiding the over-dramatization typical of Wyler's movie.

Emily Brontë's <i>Wuthering Heights</i>	<i>Hurlevent</i>
Why do you love him, Miss Cathy?	Qu'est-ce que tu veux que je te dise ? Tu l'aimes?
Nonsense; I do -- that's sufficient.	Bien sûr que je l'aime.
By no means; you must say why.	Ah, bon ! Et pourquoi tu l'aimes ?
Well, because he is handsome and	Quelle question! Je l'aime, ça suffit!
pleasant to be with.	Pas du tout ! Il faut dire pourquoi.
Bad! was my commentary.	Bien, parce qu'il est beau.
And because he is young and cheerful.	Mauvais!
Bad still.	Il connaît une foule de choses.
And because he loves me.	Mauvais

Figure 2

2.5. Peter Kosminsky's *Emily Brontë's Wuthering Heights*

The 1992 film version of *Wuthering Heights* is one of the few adaptations of the novel that present Brontë's complete story of the two generations of Earnshaws and Lintons, a task rarely undertaken due to the difficulty in containing the novel's complexity and extension in one or two hours of film. Anne Devlin, responsible for the screenplay, chooses as narrator the writer herself, either to justify the picture's complete title or else to illustrate its intricate narrative technique⁹. The director's choice seems also to have been a faithful adaptation of a classic story, which might account for the elaborate and careful reconstruction of indoor and outdoor ambiances – Cathy's room in the Heights is a paradigmatic example in the similarities it bears to the novel's description – and the literal transcription of entire dialogues to the script.

It is the prevalence of the natural world functioning almost like a character in itself that, as we see it, conveys this picture's interpretation of the novel: set in the 19th century, filmed on location in the Yorkshire moors, and emphasised by a traditional soundtrack, the film's depiction of natural elements and of what they symbolize takes on great significance. The contrast between the two houses – the Heights and the Grange – and between interior and exterior planes adds on to this impression. The landscape of the moors is filmed several times and during several minutes. The image is granted an important place in the narrative, which is not uncommon in modern cinema.

As for the main characters, though Ralph Fiennes' Heathcliff is intense and bitter in his gaze, and Binoche a whimsy Cathy, they both lack the passion that drives the novel's couple and their obsessive love for each other.

⁹ We found another possible explanation for the film's long title: "The film's clumsy title (after all, how many other authors wrote a book called "Wuthering Heights"?) came about because the Samuel Goldwyn Co. threatened to sue Paramount as they own the rights to the title via the 1939 film. Upheld by the Motion Picture Association of America, Goldwyn was legally permitted to fine Paramount \$2,500 every time they neglected to add the 'Emily Brontë' prefix to the title of their version." See Trivia for *Wuthering Heights* (1992), <http://www.imdb.com/>.

In the chapter 9 scene we analysed, the same characters are present, the kitchen is very similar to the one described in the novel, Nelly's rocking baby Hareton and the sequence of events follows the book's, apart from the obvious cuts and reduction in time frame. It is in Cathy's disposition and attitude that we found the most significant difference: she seems happy and carefree, and even when she – in sentences transcribed from Brontë's – proclaims her love for Heathcliff, she does so in a soft, unconvincing tone.

Figure 3

<i>Wuthering Heights</i> (1847)	Movie Adaptations	<i>Wuthering Heights</i> (1939)	<i>Abismos de Pasión</i> (1954)	<i>Wuthering Heights</i> (1970)	<i>Harlevent</i> (1985)	<i>Emily Brontë's Wuthering Heights</i> (1970)
-----	Duration	3.21	1.27	5.12	5.26	5.18
Late 18th century	Temporal context	19th century	19th century	Late 18 th century	20 th century (1930's)	19 th century
Kitchen	Location	Kitchen/Victorian England	Kitchen/Rural Mexico	Kitchen	Kitchen/Stern rural protestantism of Cévennes	Kitchen/Victorian England
Cloudy evening; thunderstorm at midnight	Time of day/weather	Rain outside window; thunder and lightening	Late afternoon; ----	Dusk; very cloudy (impending storm)	Daylight; --	Rain; Thunder and lightening
	Character profile					
In their teens; Heathcliff: tall, dark skinned, pitiless, and animal-like. Catherine: dark-haired and wilful.	Heathcliff and Catherine	In their thirties; Cathy: good natured and delicate; Heathcliff: uncouth but civilized.	Catalina and Alejandro: typical Mexicans in their late twenties; obstinate, high-tempered; Alejandro: quasi amoral; Catalina: deeply knows herself and Alejandro.	Heathcliff: dark hair, has renounced civilization. Cathy: light brown; torn between the Grange and Wuthering Heights.	Cathy and Roch; late teens, fair hair, impulsive lovers.	In their thirties; Cathy: fair skinned, dark hair, well-mannered and generally content; Heathcliff: dark skinned, blue eyes, dark hair.
Several years older, full of common sense.	Nelly	Older and mother figure.	María: much older, distant and religious.	About the same age and a confident.	Mid-twenties, a confident.	Older and mother figure.

3. Words Become Visible: Subtitling *Wuthering Heights*¹⁰

Film dialogues can never compare to dialogues in a book. But there is something magical about seeing words on the screen, as testified by Atom Egoyan when thinking back on his role as movie-goer:

I was much more forgiving of words that were imposed on a screen that displayed a gorgeous black and white cinemascope scene, than if those same words had come out of a mouth whose language I understood. (2004: 36)

We may venture to say that subtitles could and should be a meeting point for verbal and visual forms of communication, especially when the readers of yesterday are the viewers of today. Though we agree that in subtitles “only the linguistic element of an audiovisual text is transferred” (Linde & Kay, 1999: 4), we believe that they relate as much to the source text as to the source utterance.

Many important and relevant studies have come about in the last few years concerning subtitling standards, norms, practices and strategies, especially from a linguistic standpoint. Despite Portugal’s status as a subtitling country, little has been done to agree on generally accepted subtitling standards. Subtitles vary from TV station to station, from movie to movie, from DVD to DVD. There are however a few guidelines that seem to be common to Portuguese subtitling practice(s). One rule is that a complete utterance must always include a punctuation mark, regardless of it being at the end of a subtitle. Graphically they are always white on a transparent background, usually using the arial or helvetica font. Strategies of condensation and elimination seem to be avoided, though it is uncertain whether this is so for stylistic reasons or whether it can be ascribed to some subtitlers’

¹⁰ Our acknowledgments go to the subtitlers and to Jenny Carmona, for her transcription of Luis Buñuel’s dialogues.

inexperience. In general, Portuguese subtitles attempt a communicative stance, but not always successfully.

3.1. 1939/2005

When comparing the literary text and the film dialogues, as expected, the second is a much shorter text in which significant parts are chunked, Cathy's long speeches are turned into dialogues with Nelly and dialogues are simplified. Even though the movie dialogues transcribe some of the most famous or climactic lines of the literary text, there are omissions and alterations that reflect the change in the characters pointed to earlier¹¹. Nevertheless, even when the linguistic matter is simplified and chunked, the literary and poetic functions are recovered in Cathy's passionate tone, and the expression of her eyes, in the lightning that strikes behind her back or in the music that accompanies her speech¹².

The subtitling of the 1939 version of *Wuthering Heights* was done by a recent graduate with a degree in Translation and Interpreting, instructed to subtitle the scene in question for purposes of an academic study. She was told that the film was an adaptation of a famous novel, but not asked to carry out any reading or research on the subject. She was also not briefed on the context of either text.

In general, the student's subtitles follow the original film dialogues closely. Condensation and elimination are practically absent from the translated text¹³, and

¹¹From Cathy's speech, we chose as illustration: "It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him;" (Brontë, 1985: 121), which reads in the 1939 dialogue "He's sunk so low. He seems to take pleasure in being brutal." and "My great miseries in this world have been Heathcliff's miseries, and I watched and felt each from the beginning;" (Brontë, 1985: 122), adapted as "Everything he's suffered, I've suffered. The little happiness he's ever known, I've had too."

¹²The following is an example of simplification in the film dialogue: "If all else perished, and *be* remained, I should still continue to be; and if all else remained, and he were annihilated, the universe would turn to a mighty stranger." (Brontë, 1985: 122), adapted as "If everything died and Heathcliff remained...life would still be full for me."

¹³In fact, we only found one omission in the subtitles: "-Oh, the kitchen's no place for that, come into the parlour."(transcript); "Oh, menina Cathy..." (subtitle).

the overall result is a fairly literal target text¹⁴. The recourse to archaic vocabulary and structures was noted in some of the lines, but we were unable to conclude if it derived from any preoccupation in reflecting the literary text or simply from an attempt to recreate the speech of characters from the past¹⁵. On the other hand, modern usage of language was also noted in several subtitles¹⁶. In the end, we were convinced that the student didn't know the literary text, and that such fact accounted for some odd translation solutions:

Film Dialogues	Subtitles	Our Comments
It would be heaven to escape from this <u>disorderly</u> , comfortless place.	Seria divinal fugir deste lugar <u>desordenado</u> e desconfortável.	Translation only conveys sense of out of order, leaving out undisciplined and unruly.
The angels were so angry, they flung me out in the middle of the <u>heath</u> ...on top of Wuthering Heights.	Os anjos estavam tão zangados que me atiraram para o meio do <u>feno</u> no topo do Monte dos Vendavais.	Instead of a low evergreen shrub with pink or purple flowers, translation points to grass mowed and cured to use as fodder.

Figure 4

¹⁴The following is an example of literal translation: “on top of Wuthering Heights” (film dialogue); “no topo do Monte dos Vendavais” (subtitle); a more fluent translation would be “cimo/cume/alto do Monte”.

¹⁵We chose an informal direct-order sentence “I wish he hadn't come back” to illustrate how the subtitler uses formal, archaic structures: “Tomara ele não tivesse voltado”.

¹⁶An example is the recourse to the adjective tola to translate silly, which reflects updating of vocabulary in the Portuguese text, as in the following line: “That's a silly question, isn't it?”/”Essa é uma pergunta tola, não é?”.

3.2. 1970/2005

The images of this *Wuthering Heights*, unlike the 1939 version and perhaps more like the French 1985 version, are overpowering in their simplicity and beauty. Against this backdrop, dialogues gain a life that is not their own. When transposed to the written mode, they jump off the screen interspersed with meaningful silences.

Subtitles A of the 1970 version are clearly more in synch with the novel, and seem even to refer constantly back to its literary features rather than to the film dialogues (see Figure 5). The awareness of the film's literary context defines the language used in the subtitles and the subtitler's attitude towards the significance of the particular film adaptation, though this fact might not always compensate for a lack of discursive smoothness. Subtitles B, done by a recent graduate with a background in translation studies and a subtitling course, with no previous knowledge of Brontë's work, display fewer archaisms and markers of formality, as attested by the examples in Figure 5 (B3 and B4). Subtitles B also follow the dialogues more than the images themselves, which makes for less condensed subtitles, applying fewer condensation and elimination strategies (B5/6). Subtitles A tend to relate more to the images, perhaps in an attempt to refer back to the images' poetic function, though not always successfully.

Film Dialogues	Subtitles A	Subtitles B	Our comments
Edgar Linton has asked me to marry him.	1-Edgar Linton pediu-me em casamento.	1-O Edgar Linton pediu-me em casamento.	A1- Formality of written text signaled by the absence of definite article.
I shall have maids, servants.	2-Terei criadas. Serei a mais fina senhora destas	2-Terei empregadas, criados.	A1 and B2/3- Verb form indicates archaic speech patterns.

<p>I'll be the finest lady around here for miles. Here and here, I'm convinced I'm wrong. Nobody could marry Heathcliff. I mean, he's a wild animal.</p>	<p>partes. 3-Aqui e aqui, estou convencida de que estou errada. 4-Quem casaria com o Heathcliff? Ele é um animal selvagem.</p>	<p>3-Serei a mulher mais fina daqui e arredores. 4-Aqui e aqui, estou convencida que estou enganada. 5-Nellie, ninguém poderia casar com o Heathcliff. Quero dizer, ele... 6-Ele é um animal selvagem.</p>	<p>B3- "Mulher" is typical of current speech. A3-Ellipses signal gesture. B4-Absence of "de" typical of informal speech. A4-Statement turned into a more idiomatic question; elimination of oral markers. B5/6- Dialogue followed closely, as signaled by the evocative and ellipses.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Figure 5

3.3. 1985/2005

The subtitler of this version had no previous contact with the novel and viewed *Hurlevent* for the first time, and only then did we let him know that it was an adaptation of *Wuthering Heights*. These constraints led to some specific strategies and aspects that we were able to observe and to discuss with him. The Portuguese subtitles of *Hurlevent* are more colloquial than the original film dialogues, due to the need, according to the subtitler, to “adapt the dialogues to a more current speech, nearer to Portuguese oral speech”. Therefore, for instance, he translated “tu m’*en* veux” for “estás chateada”, or “tu m’*ennuies*” as “estás-me a chatear”. The subtitler’s ignorance of the novel also made him use the strategy of elimination, with the song Nelly is humming, because the literal translation, which he performed on paper, “made no sense whatsoever in Portuguese, on the screen”,

even if stating the importance of translating every word and being adverse to strategies like condensation. Finally, not knowing the literary text, the subtitler felt the dream told by Catherine as rather strange, interpreting it as a poetic sequence.

3.4. 1992/2003

The faithful adaptation of a classic novel that would have been in the minds of both screenwriter and director of the 1992 version is corroborated by the various parts of dialogue transcribed literally from the novel's. Particularly in famous speeches – such as Cathy's definition of her love for the two men, or when she describes the quality of their souls – or in climactic moments, linguistic proximity to the novel is always there. Still, dialogues are not long and are filled with silences and camera work – the image's ever present power that also conveys the novel's poetic function.

The subtitler's identity is unknown, since the subtitles were taken from the DVD edition. Most of the translated text follows the film dialogues closely, though after careful analysis concern with careful formulation of speech¹⁷ as well as with fluent translation¹⁸ becomes evident. The subtitler seems to be familiar with the literary text and interested in letting some of the novel's atmosphere show in his/her text, though at the same time we are left with the impression that those attempts derive from the knowledge that the film is based on a classic rather than from knowledge of the literary work¹⁹.

¹⁷For example in: "Where's your obstacle?" / "Onde está o entrave?"

¹⁸See for example: "I accepted him." / "Eu disse que sim."

¹⁹The subtitler mistranslates an important part of Cathy's speech: "My love for Heathcliff is like the eternal rocks beneath. A source of little visible delight, but necessary." / "O meu amor pelo Heathcliff é como as pedras eternas sob uma fonte com pouco encanto aparente, mas necessária."

If archaism is present only in the forms of address, the same is not true of recourse to updated vocabulary that does not, in our opinion, disrupt the overall quality of the subtitles, but makes them more dynamic. Examples follow:

Film Dialogues	Subtitles
Well, because he's <u>handsome</u> and pleasant to be with.	Porque ele é <u>atraente</u> e porque é agradável estar com ele.
It would <u>degrade</u> me to marry Heathcliff now.	Seria uma <u>despromoção</u> para mim casar com o Heathcliff, agora.
...and <u>took off</u> across the moors.	...e <u>disparou</u> pela charneca.

Figure 6

Conclusion

We found the text behind the image to be identifiable in all instances of *Wuthering Heights*'s 'I am Heathcliff' on the screen, even if to a lesser extent in Luis Buñuel's version. As for the subtitles, they too reflect the underlying text(s): first, the original film dialogues; second, the original literary text; third, the images, a text in themselves. During the transference to the screen, the dialogues present in the literary text underwent cuts, or a process we could call 'cut, adapt, and paste': dialogues transmuted from one place in the sequence to another, key words and symbols re-placed strategically, language updated and verbal discourse shortened. And we must not forget that we are dealing with audiovisual texts, and that therefore elements like gestures, facial expressions, tone of voice and background music atone for the missing portions of the literary text.

Subtitles, on a whole, respected the characters' speech as a part of their profile. Some unnecessary colloquialisms were noted, but especially in the case of the 39 and 70 versions what George Steiner (1992: 365) calls *déjà vu* was evident, i.e. the use of archaic expressions and vocabulary in order to give the sensation of 18th/19th century discourse. It is our belief that this is due in part to the cinematic style of the versions in question.

Therefore, we may tentatively conclude that, first, film adaptation indirectly influences subtitling through the way the original literary text appears on screen: i. e. the more poetic the adaptation, the more the dialogues will be interpreted as literary, even when the subtitler is unaware of their literariness. Second, screen translation studies might better be served if text typology and differences between text types (literary, scientific, etc.) were discussed in detail. That is, why is it that we tend to speak of subtitling in general, when we divide translation in general into technical and literary? Textual modes, interconnected with audiovisual and film genres and cinematic styles, might be just as significant.

As a result of films' multisemiotic code and time and space constraints, translating for the screen also always involves some sort of adaptation. But how far should this adaptation go? How communicative should the translation be? In our view, there is a limit to catering to the viewer's reading abilities and current tastes, for fear this attitude might make the underlying verbal texts completely unrecognizable. If there are films in which the verbal merely complements the visual, there are also those in which the opposite is true, and this should be made aware to translators/subtitlers during their training. In subtitling, localization is not the only viable solution.

So our conclusion is an open one: dealing with this type of material is virtually like peeling an onion. In fact, by far the ultimate conclusion to be reached is that screen translation studies and film studies should meet at some point, even when not engaging in the study of film adaptation. Much has been left unprobed, but we feel that film versions of literary texts are an excellent place to start, since

they make it feasible to compare subtitling for different types of audiovisual texts with less source text disparities, but greater room for reflection.

References

- ALLOT, Miriam, ed. 1995. *The Brontës: The Critical Heritage*. London: Routledge
- BATAILLE, Georges. 1957. *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard.
- BENVENISTE, Émile. 1981. «Sémiologie de la Langue». *Problèmes de Linguistique Générale II*. Paris: Gallimard. 43-66.
- BRONTË, Emily. 1986. *Wuthering Heights*. Ed. David Daiches. Harmondsworth: Penguin, 1st ed. 1847.
- CECIL, David. 1975. "Emily Brontë and *Wuthering Heights*". *Victorian Novelists: Essays in Revaluation*. Chicago: Chicago University Press. 135-182. Reprint of: *Early Victorian Novelists*, 1935.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *L'Image-Mouvement*. Paris: Éditions de Minuit.
- DESGOUTTE, Jean-Paul. 2003. *Le Verbe et l'Image: Essais de Sémiotique Audiovisuelle*. Paris: L'Harmattan.
- EGYOYAN, Atom & Ian Balfour. 2004. "The Sweet Hereafter". *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Ed. by Atom Egyoan & Ian Balfour. Cambridge: MIT Press
- GAMBIER, Yves & Henrik Gottlieb (eds.). 2001. *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*. Amsterdam: John Benjamins.
- GAMBIER, Yves. 2003. "Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception". *The Translator: Studies in Intercultural Communication* 9 (2): 171-189.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil.

GILBERT, Sandra & Gubar, Susan. 1979. "Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell." *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press. 248-308.

HAZETTE, Valérie. 2003. "Hurlevent: Jacques Rivette's Adaptation of Wuthering Heights". *Senses of Cinema*. Issue 20, Nov-Dec. Online: <http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/hurlevent.html>

JAKOBSON, Roman. 1979. *Essais de Linguistique Générale: Rapports Internes et Externes du Langage*. Trans. Paul Hirschbühler. Paris: Les Éditions de Minuit.

KETTLE, Arnold. 1971. "Emily Brontë: *Wuthering Heights* (1847)." *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism*. Ed. Ian Watt. London: Oxford University Press. 200-216.

LINDE, Zoé de & Neil Kay. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

MARTIN, Marcel. 2001. *La Langage Cinématographique*. Paris: Les Éditions du Cerf.

MOSER, Thomas. 1971. "What's the matter with Emily Jane? Conflicting Impulses in *Wuthering Heights*." *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism*. Ed. Ian Watt. London: Oxford University Press. 181-198.

PEIRCE, Charles S. 1998 [1903]. «Nomenclature and Divisions of Triadic Relations». *The Essential Peirce-Vol. 2*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press. 289-299.

SANTAELLA, Lucia. 2002. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

STEINER, George. 1992. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Filmography

WYLER, William. 1939. *Wuthering Heights* (DVD). MGM Home Entertainment, 2004.

KONSMANSKY, Peter. 1992. *Emily Brontë's Wuthering Heights* (DVD). UK: Paramount Home Entertainment Pictures, 2003.

FUEST, Robert. 1970. *Wuthering Heights* (DVD). UK: MGM Home Entertainment 2005.

BUÑUEL, Luis. 1954. *Abismos de Pasión* (DVD). Mexico: Divisa Home Video, 2003.

RIVETTE, Jacques. 1985. *Hurlevent* (DVD). France: Arte Video, 2002.

Traduções

Tradução do conto de Peter Handke
“Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn”¹

Andreia Colaço
andreiasfcolaco@gmail.com

Eliana Pereira
pereiraeliana@hotmail.com

Fernanda Pinto
fernanbea@gmail.com

(Alunas da U.C. de Tradução Literária Alemão-Português do Mestrado em Tradução
e Interpretação Especializadas do ISCAP)

Dalila Lopes
dalop@iscap.ipp.pt

(Docente da U.C. de Tradução Literária Alemão-Português do Mestrado em
Tradução e Interpretação Especializadas do ISCAP)

Nota Prévia

O conto aqui traduzido é um exemplo acabado de desconstrucionismo, sobretudo conseguido através da menorização do papel do narrador, constantemente desautorizado pelas personagens, que o interrompem e o contradizem. Assim, alguns segmentos aparentemente incongruentes não o são de facto. Na tarefa de tradução deste conto, mantivemos as características de desconstrução do texto de partida, pelo que quaisquer aparentes incoerências são inerentes ao texto original e não erros de tradução.

¹ In Vormweg, Heinrich (ed.) (1983), *Erzählungen seit 1960 aus der Bundesrepublik Deutschland aus Österreich und der Schweiz*, Stuttgart: Reclam, pp. 142-153.

O Tombar dos Pinos num Jogo de Bilros Rústico²

Dois austríacos, um estudante e o seu irmão mais novo, um carpinteiro, que estavam há pouco tempo em Berlim Ocidental, apanharam, num dia bastante frio de Inverno, em meados de Dezembro, depois de almoço, o metro na estação do Jardim Zoológico, na direcção Friederichstrasse, para visitar familiares em Berlim Oriental.

Chegados a Berlim Oriental, pediram informações a soldados do Exército do Povo, que passavam junto à saída do metro, sobre a possibilidade de comprar flores. Um dos soldados deu a informação e, em vez de se voltar e indicar o caminho com a mão, olhou fixamente para os recém-chegados. No entanto, os dois irmãos, depois de terem atravessado a rua, logo encontraram a florista; era logo visível à saída da estação, de modo que a informação pedida aos soldados se revelou desnecessária. Perante a escolha entre flores de vaso e flores de corte, os dois decidiram-se, após longa hesitação – a florista estava entretanto a atender outros clientes –, por flores de corte, apesar de haver grande variedade de flores de vaso, enquanto só havia dois tipos de flores de corte: crisântemos brancos e amarelos. O estudante, que era o mais bem-falante dos dois, pediu à florista para lhe escolher e embrulhar dez crisântemos brancos e dez amarelos, que ainda estavam em botão. O carpinteiro levou o grande ramo de flores, e ambos atravessaram a rua com mais cuidado do que da primeira vez e foram pela passagem subterrânea para o outro lado da estação onde havia uma praça de táxis. Embora várias pessoas estivessem à espera de táxi e o telefone da cabine tocasse ininterruptamente sem que nenhum dos taxistas o atendesse, não demorou muito até que os dois, os únicos sem bagagem, arranjassem um táxi. Sentaram-se os dois no banco de trás, onde estava bastante calor, e o estudante indicou uma morada na

² Optou-se por encontrar um equivalente português para o jogo popular alemão “Kegeln”. Este jogo é anterior ao *bowling* mas parecido. É jogado ao ar livre, a pista é estreita, e joga-se com nove pinos e uma bola mais pequena do que a do *bowling* e sem buracos para os dedos. Há *Kegelbahnen* e *Kegelclubs* em todas as cidades e vilas e em muitas aldeias. Em Portugal existe um jogo popular parecido que também se joga com nove pinos (ou bilros) e uma bola, que nos pareceu o melhor equivalente em termos culturais: o Jogo de Bilros. Este está, no entanto, muito menos disseminado em Portugal do que o “Kegeln” na Alemanha.

parte norte de Berlim Oriental. O taxista desligou o rádio. Só após algum tempo de viagem é que ocorreu ao estudante que no táxi não havia rádio nenhum.

Olhou para o lado e viu que, estranhamente, o irmão agarrava o ramo de flores nos seus braços com todo o cuidado. Falaram pouco. O taxista não perguntou de onde é que eles vinham. O estudante arrependeu-se de ter vestido um casaco tão leve, sem forro e sem o botão de baixo.

Quando o táxi parou, o dia, lá fora, estava mais claro. O estudante, que já se tinha habituado a estar dentro do táxi, tinha dificuldade em se a aperceber dos objectos lá fora. Só a custo reparou que de um lado da rua apenas existiam hortas e barracos pequenos, enquanto as casas do outro lado, aos olhos do estudante, pareciam muito distantes da rua, ou então, se estavam perto da rua pareciam igualmente pequenas; além disso, os arbustos e as pequenas árvores estavam bastante despidas de folhagem, mais uma razão para que de repente tudo cá fora parecesse mais claro. O taxista, a pedido deles, passou uma factura. Como demorou bastante a encontrar o livro de facturas, os dois irmãos puderam observar as janelas da casa para onde queriam ir. Na rua, onde não passava nenhum carro, o táxi, principalmente quando parou, deve ter dado nas vistas; será que a tia ainda não recebera o telegrama que eles tinham mandado telefonicamente de Berlim Ocidental na véspera? Não se via ninguém à janela; nenhuma porta se abriu.

O estudante saiu do táxi, enquanto dobrava a factura; depois saiu o irmão, desajeitadamente, segurando as flores nos seus braços. Ficaram cá fora, junto à cerca de uma horta, até o táxi dar a volta. O estudante deu por si a afastar os cabelos da testa com a mão. Atravessaram o pátio até chegarem à entrada onde estava o número para o qual o estudante enviara as cartas, dantes, quando ainda escrevia à tia. Estavam indecisos sobre qual dos dois deveria tocar à campainha; finalmente, enquanto conversavam baixinho, já um deles tinha carregado no botão. Não se ouviu o barulho da campainha. Recuaram e afastaram-se um pouco da entrada. O carpinteiro tirou um alfinete do ramo de flores e deixou-o embrulhado no papel. O estudante lembrou-se que a tia lhe costumava mandar em todas as cartas muitos selos especiais da RDA, quando ele ainda os colecionava. De

repente, ainda antes de se ouvir o zumbido do trinco eléctrico, a porta abriu-se com um clique; só quando a porta já estava aberta é que ouviram o zumbido, que continuou, mesmo depois de já terem entrado há muito tempo. Ainda cá em baixo, fizeram um sorriso forçado. O carpinteiro desembrulhou o ramo e meteu o papel no bolso do casaco. Lá em cima abriu-se uma porta, pelo menos deve ter sido isso; Pois quando eles tinham subido ao ponto de conseguirem olhar para cima já a tia estava à porta a olhar para eles cá em baixo. Pelo comportamento da senhora, quando a viram, aperceberam-se que o telegrama provavelmente ainda não tinha chegado. A tia, depois de ter chamado o estudante pelo nome – Gregor –, entrou imediatamente em casa; voltou logo a seguir e abraçou os visitantes, mesmo antes de eles terem chegado ao patamar das escadas. O seu comportamento era tal que o Gregor esqueceu todas as reservas e ficou parado a olhar para ela; por mero susto ou seja lá pelo que fosse, ela encolheu-se.

Voltou a entrar em casa, abriu portas, até mesmo a porta de uma mesinha de cabeceira, fechou uma janela, apareceu à porta da cozinha e disse que ia fazer café. Só quando estavam todos na sala de estar, é que ela reparou no segundo visitante, que já lhe tinha dado as flores à entrada e que agora estava na sala em pé e um pouco embaraçado. À explicação do estudante de que se tratava do outro sobrinho, que ela, a tia, tinha visto há alguns anos quando tinha estado de férias na Áustria, a senhora reagiu indo em silêncio para outra sala e deixando os dois, em pé, algum tempo na pequena e aconchegada salinha de estar.

Quando ela voltou, já estava um pouco mais escuro lá fora. Abraçou os dois sobrinhos e explicou que tinha ficado espantada, quando, lá fora, nas escadas, ao cumprimentarem-se, o Hans – assim se chamava o carpinteiro – lhe ter dado um beijo na boca. Convidou-os a sentarem-se, e pôs umas poltronas à volta da mesa de café, enquanto olhava à sua volta à procura de uma jarra para as flores. Por sorte, disse ela, hoje mesmo fui às compras de bolos. (Ela diz “fui às compras” em vez de “comprei”, estranhou o estudante). Que flores tão caras! Tinha acabado de se deitar para dormir a sesta quando ouviu tocar à campainha. “Ali em cima” – o estudante olhou pela janela enquanto ela falava – “fica um lar de idosos.” Será que eles iam

passar a noite em casa dela? O Hans respondeu que já tinham almoçado em Berlim Ocidental e afirmou, depois de contar o que tinham comido, que estavam completamente satisfeitos. Enquanto dizia isto, pousou a mão sobre a mesa, de modo que a senhora viu que lhe faltava o dedo mínimo, que tinha sido cortado por uma motosserra num momento de desatenção. Ela não o deixou acabar de falar e chamou-lhe a atenção para que estivesse mais atento quando trabalhava porque já uma vez se tinha cortado no joelho. O estudante, que já tinha tirado casaco à entrada, sentiu mais frio, quando, ao olhar em volta, viu atrás de si a cama onde a senhora tinha estado a dormir. Ela reparou que ele encolhia os ombros como era costume e pôs um radiador eléctrico atrás dele em cima da cama, enquanto explicava que ela própria, quando tinha frio, pura e simplesmente se deitava. A chaleira na cozinha já tinha começado há algum tempo começado a assobiar sem que o som entretanto se tornasse mais forte; ou será que eles não tinham ouvido o início do som da chaleira? Em todo o caso, os braços e o estofado das poltronas continuavam frios. Porquê “em todo o caso”? Perguntou a si próprio o estudante, algum tempo depois, segurando com as duas mãos a chávena de café ainda cheia. A senhora percebeu a sua expressão e pôs-lhe leite no café, com um movimento rápido. Ela deu um passo em direcção à televisão - ainda com a caneca do leite na mão - porque interpretou a frase seguinte do estudante referindo-se ao aparelho de televisão no quarto como um convite para a ligar. O estudante olhou para a chávena e reparou em grandes pedaços de nata na superfície do café. Ele notou que o irmão também estava a olhar para a mesma coisa: sim, deve ter sido isso. A partir de agora ele iria evitar dizer o que via ou ouvia, por medo de que as suas palavras pudessem ser “mal interpretadas” pela tia. A televisão tinha começado a fazer um barulho, mas ainda antes de a imagem ficar nítida e o som claro, já a senhora a tinha desligado, e, constantemente olhando ora para um ora para outro dos sobrinhos, tinha-se sentado junto deles. Podiam começar! Meio divertido, meio confuso, o estudante deu por si a pensar nesta frase.

Em vez de trincar um bocado de bolo e depois, ainda com um pedaço de bolo na boca, tomar um gole de café, primeiro encheu a boca de café e, em vez de

o engolir, tentou segurá-lo entre os dentes, de modo que o líquido, assim que abriu a boca para trincar o bolo, caiu novamente na chávena. O estudante tinha fechado ligeiramente os olhos, talvez isso tivesse levado a esta confusão; mas, quando abriu os olhos, viu que a tia olhava para o Hans que naquele momento, com um gesto lento, agarrava um pedacinho de chocolate com a mão e, cerimoniosamente, sob o olhar da tia, o colocava rapidamente na boca. “Não posso crer!”, gritou o estudante; ou antes, foi a senhora que o disse, enquanto apontava para o livro que estava em cima da mesinha de cabeceira - a descrição da vida de um cirurgião famoso, tal como o estudante imediatamente explicou; uma imagem de santo servia de marcador de página. Não havia motivo para preocupação.

Quanto mais falavam - já tinham iniciado uma conversa há algum tempo, como se não estivessem à mesa ou lá o que é - mais se tornava o ambiente óbvio para ambos (agora quase já não trocavam olhares como quando tinham entrado). A palavra ‘óbvio’ aparecia também cada vez mais frequentemente nas suas conversas. Durante muito tempo, as palavras da tia tinham sido para o estudante muito pouco credíveis; mas agora, à medida que o quarto aquecia, ele conseguia imaginar escrito aquilo que a tia dizia, e assim, escrito, parecia-lhe credível. Apesar de tudo, estava tanto frio no quarto que do café, que entretanto já tinha arrefecido, saía algum vapor. As contradições, pensou o estudante, eram constantes. Lá fora não passava nenhum carro. Também a maior parte das frases da tia começavam com a expressão ‘lá fora’. Isso aconteceu tantas vezes, que o estudante a interrompeu, e, no entanto, quando ela parou de falar, ele pediu desculpa por a ter interrompido sem ter nada para dizer. Agora ninguém queria ser o primeiro a falar; o resultado foi uma pausa, que o carpinteiro de repente quebrou, falando do seu alistamento em breve no exército austríaco; como o Hans falava um dialecto estranho, a tia percebeu “venham os aviões de guerra da Hungria”³ e deu um grito; o estudante acalmou-a dizendo várias vezes a expressão ‘lá fora’. Reparou que de agora em

³ No original “Stukas von Ungarn her”; ‘Stuka’ é a abreviatura de ‘Sturzkampfflugzeug’, avião de guerra dos Alemães na 2ª Guerra Mundial (N.T.).

diante, sempre que ele dizia uma frase, a tia repetia-a imediatamente, como se já não confiasse no que ouvia.

Como se isso não bastasse, ela acenava logo às primeiras palavras das frases do estudante, de modo que ele a pouco e pouco voltou a ficar inseguro e a parar no meio das frases. O resultado foi um sorriso simpático da tia, e depois um ‘obrigada’, como se ele a tivesse acabado de ajudar na solução das palavras cruzadas. De facto, o estudante logo de seguida viu no parapeito da janela uma página do jornal de Berlim Oriental “BZ am Abend” com um jogo de palavras cruzadas quase incompleto. Curioso, pediu à tia para ver as palavras cruzadas – ele usou a expressão ‘dar uma vista de olhos’ - contudo, quando reparou que as perguntas eram um pouco diferentes do habitual, com excepção de uma em que se pedia um nome de um “Estado agressivo no Próximo Oriente”, passou o jornal ao irmão, que, apesar de já de manhã ter resolvido as palavras cruzadas na revista da Alemanha Ocidental “Stern”, se pôs imediatamente também a resolver estas palavras cruzadas. Mas não foi o facto de o Hans ir procurar um lápis que fez confusão ao estudante, mas sim o parapeito da janela agora insuportavelmente vazio; e, irritado, pediu ao irmão para pôr o jornal novamente “no sítio”; a formulação ‘no sítio’ pareceu-lhe contudo, mesmo antes de a dizer, tão ridícula que acabou por não dizer nada, mas levantou-se e dirigiu-se à porta com a desculpa de que ia apanhar ar. Na verdade, corrigiu ele, foi a tia que saiu, e ele foi atrás dela, alegadamente para dar uma vista de olhos às outras divisões. Mas na realidade... O estudante lembrou-se que, há pouco, quando a televisão estava ligada, o locutor tinha utilizado a palavra ‘alegadamente’; na realidade o estudante não chegou a dizer esta palavra.

Sempre a mesma coisa. “Sempre a mesma coisa” disse a tia abrindo-lhe a porta da cozinha, “também aqui dentro está frio”, disse o estudante, “também lá dentro”, corrigiu a tia. “Então o que é que fazem *aquí* fora?” perguntou o Hans, que os seguiu no corredor com o jornal das palavras cruzadas na mão. “Vamos outra vez lá para dentro!” disse o estudante. “Porquê?” perguntou o Hans.” Porque eu *mando*”, respondeu o estudante. Ninguém tinha dito nada.

Na sala de estar, onde todos se tinham reunido outra vez, porque lá, como a tia disse, ainda havia algum café, ouvia-se o som do bater das panelas na cozinha, como o longínquo tombar dos pinos num Jogo de Bilros numa floresta densa e algo inóspita. O estudante, que reparou nesta comparação, perguntou à tia como é que ela, que tinha vivido toda a sua vida na cidade, tinha chegado a esta comparação; ao mesmo tempo que disse isso, lembrou-se da mesma expressão numa carta do poeta Hugo von Hofmannstahl, obviamente sem que essa comparação lá - um convite para fazer parte de uma academia de poesia⁴ - tivesse qualquer semelhança com a comparação aqui: o som do bater das panelas na cozinha. Como o estudante inclinou a cabeça para o lado para escutar, não se pode excluir que a tia, que tentava interpretar todo e qualquer comportamento dos dois visitantes, tenha ido para outro quarto, com uma mão cheia de migalhas, com o pretexto de que queria ir à varanda dar bolo aos pássaros, para de lá, conforme gritou à laia de desculpa, chegar à varanda. Então, o estudante reparou que portanto o som do bater das panelas era apenas uma comparação para os pássaros que, ao saltitarem sobre o tabuleiro de bolo vazio que a tia tinha colocado cuidadosamente sobre a varanda, picavam em vão com o bico à procura de comida. De algum modo alheados, ambos observavam a tia que se movimentava lá fora na varanda como se fosse óbvio; alheados porque não se conseguiam lembrar de alguma vez terem visto a senhora lá fora, enquanto eles próprios, os espectadores, estavam sentados dentro; um espectáculo estranho. O estudante assustou-se quando o Hans, já impaciente, lhe perguntou mais uma vez um sinónimo para pátio; “varanda” respondeu a tia em lugar do estudante, ao mesmo tempo que procurava uma determinada fotografia num dos seus álbuns; “varandim” adiantou o estudante ainda a tempo, não dando oportunidade a que a senhora falasse. Respirou fundo até se sentir aliviado. Mais uma vez tinha corrido bem! Um guardanapo de papel tinha limpo de imediato o café derramado.

⁴ Hugo von Hofmannsthal recusou este convite, invocando que os poemas que escrevia lhe soavam tão mal como “das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn” (o tombar dos pinos num Jogo de Bilros rústico), exactamente o título deste conto.

Apesar de não o terem dito, eles tinham pensado todo o tempo no telegrama que ainda não tinha chegado. Mas agora tinha-se constatado que a tia, embora fosse já o fim da tarde, ainda não tinha ido à caixa do correio. Mandaram o Hans lá baixo com a chave. Que esquisito que ele parecia com a chave na mão! Pensou o estudante. Como? Perguntou a tia confusa. Mas o Hans voltou logo para a sala de estar com a chave na mão exactamente como a tinha levado. “Um trabalhador numa sala de estar”! Disse o estudante em tom de piada. Ninguém o contradisse. Mau sinal! Pensou o estudante. Em jeito de troça, o gato de que ele até agora não se tinha apercebido, roçou-se-lhe nas suas pernas. A tia estava naquele momento à procura de um nome, de que se tinha esquecido; tratava-se do nome de uma velha senhora, que... - a velha senhora devia em todo o caso ter um título nobiliárquico; felizmente na Áustria os títulos nobiliárquicos tinham sido abolidos.

Entretanto lá fora tinha escurecido. O estudante tinha lido de manhã no jornal ‘Frankfurter Allgemeine’ um poema japonês sobre o crepúsculo: “O apitar estridente de um comboio tornou o crepúsculo circundante ainda mais profundo”. O apitar estridente de um comboio tornou o crepúsculo circundante ainda mais profundo. Nesta parte da cidade obviamente não passava nenhum comboio. A tia tentava vários nomes enquanto o Hans e o Gregor continuavam a olhar para ela. Por fim colocou o telefone em cima da mesa à sua frente e, ainda com a mão no auscultador, mas sem o levantar, soletrou o alfabeto, com a testa franzida, à procura do nome da velha senhora. Quando a tia já estava a falar ao telefone, o estudante reparou que ela, com um gesto de cabeça, apontava para uma fotografia que o mostrava a ele, ainda criança, com uma bola de borracha, “sentado ao lado dos pais num ateliê de fotografia”.

“A correr, parado, A MAMAR...” – como sempre, quando via estas fotos ou IMAGENS, só ocorriam ao estudante estas formas verbais; aqui também: “SENTADO ao lado dos pais num ateliê de fotografia”.

A tia, que tratava por “Você” a pessoa com quem estava a falar ao telefone – isso teve um efeito calmante sobre todos eles -, depois de estar algum tempo calada, de repente disse a palavra “Tu”. O estudante ficou tão assustado com isso

que de imediato começou a transpirar; enquanto se coçava - o suor escorria-lhe profusamente -, convenceu-se de que estava a acontecer a mesma coisa com o irmão: também este se coçava furiosamente debaixo dos braços.

Isto não voltou a suceder, porque, na sequência do telefonema, o irmão da tia e a sua esposa vieram de uma outra parte de Berlim Oriental e, logo a seguir, sem tocarem à campainha da porta da rua, bateram à porta de cima, como é normal com as pessoas conhecidas, para verem uma vez mais os dois sobrinhos da Áustria. A tia já tinha trazido duas poltronas para os recém-chegados e tinha feito chá na cozinha para todos. As panelas tinham feito barulho, o tio, que sofria de asma, tinha batido com força no peito, a sua mulher puxou conversa sobre Berlim Ocidental e foi da opinião de que os do lado de lá deviam ser todos pendurados pelos cabelos. Vindo do quarto de banho, onde tinha ido lavar as mãos, o estudante sentiu-as tão secas que teve que pedir à tia um creme. A tia mais uma vez interpretou isto de tal maneira mal, que vaporizou o estudante e o irmão com perfume “Tosca”, oferecido na última visita da velha senhora, cujo nome ela não se lembrava. Finalmente era tempo de eles partirem, porque o visto para Berlim Oriental terminava à meia-noite. O tio tinha telefonado para uma cabine telefónica de táxis, mas evidentemente ninguém atendeu. Contudo, o passado próximo em que tudo isto tinha acontecido começou a acalmar lentamente o estudante. Os dois visitantes dirigiram-se com a tia para a entrada, já com os casacos vestidos, deixando para trás o tio, que ainda tentava telefonar, e a mulher dele, que estava na sala de estar; já com as mãos na porta, ainda esperaram mais um pouco a ver se vinha um táxi, nem que fosse de outra praça. Já tinham descido as escadas, com a tia no meio, quando

nada de “quando”.

Com a tia pendurada neles, foram para a paragem do eléctrico a bater os dentes de frio. Como eles não tinham trocos, a tia deu-lhes moedas para o eléctrico. Quando o eléctrico chegou, entraram rapidamente, ao mesmo tempo que diziam adeus à tia, de modo a chegarem a tempo à estação de Friedrichstrasse.

Só tarde de mais é que o estudante reparou que eles nem sequer tinham apanhado o transporte.

“O PROBLEMA SÃO VOCÊS, NÃO NÓS.”

BARBARA B.

José Santos
Aluno do mestrado em Interpretação e Tradução Especializadas do ISCAP
Portugal

As personagens principais desta história são:

Helmut Müller - Detective privado. Através deste caso aprendeu muito sobre si próprio.

Bea Braun - sua secretária e colaboradora. Ela acha que este é o caso mais interessante até hoje.

Barbara Böhm - empregada de uma empresa em Berlim, tem de aprender a viver com cadeira de rodas devido a um acidente de carro.

Pessoas como tu e eu - Vendedores, Condutores de táxi, Seguranças de discoteca, Pessoas que andam no metro, ...

1

Neva há três dias sem parar. Flocos brancos e grossos caem na Terra cobrindo a paisagem, as árvores, os prados, as estradas. Bárbara olha pela janela do seu escritório. Que azar, pensa ela. Com este tempo tenho de ir agora a guiar até Hannover. Dez minutos mais tarde é o fecho do escritório e então começa o fim-de-semana. Ela arruma a sua secretária e despede-se das suas colegas de departamento.

“Até segunda, Barbara. Bom fim-de-semana!”, diz o seu chefe. “Que tens para fazer?”

“Tenho de ir visitar a minha mãe a Hannover, a coisa não está boa.”

“Com este tempo? Então diverte-te mas com cuidado!”

“Esta neve é perigosa! Vai devagar!”

“OK. Eu tenho cuidado! Até à próxima!”

A Bárbara dirige-se ao parque de estacionamento, limpa os discos do seu carro, entra e arranca. Quando chega à auto-estrada já está escuro. A camada de neve ainda está maior. A visibilidade é muito má e a estrada está coberta de neve. Há poucos carros no caminho. À sua frente vai um camião. Ela quer ultrapassar e liga o pisca. Quando se apercebe que o camião subitamente muda de trajectória já é tarde de mais. Ela tenta rapidamente abrandar e carrega nos travões. Mas o carro derrapa e embate contra as placas de segurança. Então a Bárbara perdeu a consciência.

2

“Olá! Como está? O meu nome é Bruck, sou o médico-chefe!”

“O quê? Onde estou? Que se passou?” Barbara abriu os seus olhos lentamente e observou o ambiente. Paredes brancas, uma cama branca, um homem vestido de branco a seu lado.

Então lembrou-se. O acidente! O camião, a auto-estrada, a neve, o embate...

“Você está no hospital em Wolfsburg. Está hospitalizada há 2 dias. Entretanto já a operamos. Não foi fácil. Mas agora descanse, tente dormir mais um bocado.”

“E que se passou comigo? As minhas costas! As minhas pernas!” Sua voz com um toque de medo.

“Sr^a. Böhm, como lhe disse, tivemos de a operar. Espero que tudo esteja bem. Mas por agora durma primeiro. Quando precisar de algo, toque simplesmente e logo virá uma enfermeira.”

O médico aponta para uma campainha perto da cabeceira da cama.

Bárbara está cansada e não consegue continuar a falar.

3

A estadia de Barbara no hospital durou quase oito semanas. Por causa do choque contra as placas de segurança partiu muitas vértebras das costas e portanto os nervos que sustentam as pernas foram lesados. Inicialmente não conseguia pensar nisso, mas um dia teve de ser: estava paralítica. Não poderia mais correr. Nem mais dançar poderia, nada de jogar ténis ou andar de ski . Cada escada era para si um obstáculo inultrapassável. Ela era uma aleijada.

Ela foi transportada para Berlin num comboio especial. Aí esteve dois meses numa clínica de reabilitação. Aprendeu a mover-se, aprendeu a andar de cadeira de rodas, fez ginástica especial. Ao mesmo tempo o seu apartamento foi completamente alterado para que ela se pudesse mover com a cadeira de rodas.

Na sua empresa deram-lhe um novo emprego na secção de contabilidade. Todos os colegas eram muito simpáticos com ela, mas ela sentia que cada um dos seus melhores amigos lentamente se foi afastando. Não que mais nenhum gostasse de si. Não, não, mas ao final do dia, não havia ninguém se lembrasse dela. Uns iam ao cinema, outros jogavam ténis outros viajavam para o campo. Quem queria passear com um aleijado! Uma senhora incapacitada numa cadeira de rodas! Mas aí recusou-se a aceitar isso. Ela queria viver como os outros.

Ela queria passear, ir ao cinema, ela queria ter os mesmos direitos que os outros. Então surgiu uma ideia...

4

“Escritório do detectiveMüller. BeaBraum ao telefone. Bom Dia!... Sim, claro. Podemos marcar um encontro...bom, venha então amanhã depois das 11. Tem a nossa morada? ...sim, também. ... OK, até amanhã, adeus.”

Bea toma notas e dirige-se ao gabinete de Helmut Müller, seu chefe. Há um ano que é secretária, colaboradora, colega, em suma: mulher dos sete ofícios no escritório do detective Müller. Ela organiza a contabilidade, separa o correio, atende o telefone e habitualmente também ajuda o seu chefe nas pesquisas. Gosta do seu emprego, é interessante e por vezes até mesmo emocionante.

“Chefe, há pouco chegou um telefonema de uma sr.^a Barbara Böhm. Ela queria falar consigo e vem amanhã depois das 11. Ela tinha uma voz muito interessante mas de qualquer maneira pareceu-me estranho.”

“Estranho como?”, Müller deixava de lado o seu jornal de Berlin e fitava a sua empregada. Ele tinha aprendido, nos anos que trabalhou juntamente com Bea Braun, a levar a sério os seus comentários, especialmente quando se tratam de sentimentos ou impressões. Geralmente a Bea tinha razão nas suas apreciações e estimativas.

“Não sei porquê ao certo mas a senhora perguntou por exemplo, em que andar era o nosso escritório e se existia elevador.”

“Hmm, isso parece-me tudo muito estranho. Ela disse o que nos queria?”

“Não, ela queria falar disso consigo amanhã.”

5

Às 11 em ponto do dia seguinte tocou a campainha e a Bea apertou automaticamente o botão que abre a porta.

Conforme tocou outra vez, ela pegou no telefone do intercomunicador.

“Sim!”

“Eu sou a Barbara Böhm. Poderia talvez vir alguém ajudar-me? Não consigo abrir a porta.”

“Sim, eu vou já”, disse a Bea pousando o auscultador. “Chefe, a senhora Böhm está

cá e diz que não consegue abrir a porta. Isto está cada vez mais esquisito com esta senhora. Porque é que ela não entra como os outros?”

“Estranho, estranho. Bea, fique aqui e eu vou lá. Nunca se sabe!”

“Tenha cautela!”

Müller dirige-se em vez de ao elevador às escadas e desce lentamente os dois andares até ao rés-do-chão. No átrio não estava ninguém mas através do vidro fumado da porta da entrada viu a silhueta de uma figura. ‘Viu também, como se alguém estivesse sentado à porta’, pensou ele.

Dirigiu-se à entrada e abriu a porta. À sua frente estava Bárbara Böhm sentada numa cadeira de rodas.

“Oh!”

“Como ,oh? Nunca viu uma mulher numa cadeira de rodas? O meu nome é Barbara Böhm. O senhor é o detective Müller? Bom dia!”

Ela estendeu a Müller a mão direita e com a esquerda rodou a roda da sua cadeira de rodas de modo a impulsionar-se na direcção da porta.

“Bom dia”, ri-se Müller com vergonha tentando esconder o seu embaraço. “Posso ajudá-la? Espere, acho que devemos fechar primeiro a porta.”

“Pode dizer aos seus condóminos que deviam instalar uma porta em condições. Através de uma porta tão estreita não passa ninguém!”

Conforme se dirigiam os dois para o elevador, acontece o mesmo problema.

“Vê, senhor Müller, o que estas pessoas hoje em dia constroem como elevadores? Tudo sem pensar em nós incapacitados. Experimente subir de costas e depois virar-se para ver se a porta aí já fecha.”

Após algum vai e vem ambos entraram no elevador e chegaram por fim ao escritório de Müller.

“Porque não o disse ontem ao telefone? Naturalmente que eu teria ido ter consigo. Tinha-se poupado o cansaço de vir até aqui!” Disse Müller.

“Porque é que o devia fazer? Primeiro não estou de cama e consigo mexer-me normalmente, e segundo já notou com certeza o comportamento idiótico que as pessoas têm em nossa casa. Ninguém pensa nos incapacitados e na nossa sociedade. Como também devemos, nós os incapacitados, chamar a atenção para a nossa sociedade! Como por exemplo você, senhor Müller: Certamente já passou mil vezes pela porta de entrada e utilizou o elevador. E? Já pensou alguma vez se este elevador poderia ser utilizado por uma pessoa com cadeira de rodas? A partir de hoje já sabe mais!”

Com um sorriso irónico Bárbara olha para o detective.

Müller sente-se inseguro. A senhora tem razão mas que pode ele fazer a esse respeito?

Ele diz: “E o que pretende de mim?”

“Então, estive-me a informar sobre que detectives existiam em Berlim e, para o meu projecto, acho que a sua firma é a mais indicada. Ora veja, agora tenho 14 dias de férias e depois tenho de passar aqui o resto deste ano. Portanto quero fazer algo proveitoso e aí é que me pode ajudar. A sua colega pode tirar fotografias certo?”

“Isso é da nossa competência, senhora Böhm, mas então o que devemos fazer agora?”

“Então, eu quero fazer uma reportagem sobre as firmas não adaptadas aos incapacitados. Portanto eu preciso de vocês como testemunhas quando houver complicações. Preciso de vocês como observadores, fotógrafos, engenheiros de som, pesquisadores e porventura como protectores. Aceita a tarefa?”

A Bea Braun, que ouviu a conversa toda, abanou a cabeça energicamente. Ela envergonhou-se um pouco também pois tinha achado a senhora, depois da sua conversa pelo telefone, estranha e esquisita. Além disso tocava-lhe a maneira com

que Bárbara Böhm encarava a sua situação. Por um momento perguntou-se como seria estar sentada numa cadeira de rodas, e então disse:

“Claro que aceitamos a incumbência, não, chefe?”

Müller também percebeu e disse:

“Com efeito ainda não sei como a podemos ajudar mas vamos descobrir.”

6

E assim foi. No primeiro dia do seu trabalho em conjunto, foram ambos detectives como dois cegos que precisavam da ajuda de Bárbara para aprender a ver.

Bárbara Böhm esclareceu os dois sobre o trabalho:

“Então, aqui está o plano de hoje. O tema é transportes e compras. A senhora Braun coloca-se do outro lado da estrada e fotografa-me conforme eu tento apanhar um táxi. Depois vamos ao centro comercial SCHNELLKAUF. Lá, no primeiro andar, vou tentar descobrir uma promoção de fim de verão. Aí deve ficar bem perto de mim, senhor Müller, depois quero que grave a conversa com a vendedora com o gravador. Depois vamos à secção de alimentos. O regresso faço de metro. Aí também deve tirar fotografias e gravar as conversas. Tudo claro?”

“Tudo claro.”

Müller guardou um Leitor de cassetes no bolso interior do seu casaco e prendeu aí um pequeno microfone. A Bea pegou numa máquina fotográfica com teleobjetiva e posicionou-se na estrada.

Bárbara foi na sua cadeira de rodas e parou na beira da estrada. Passados dois minutos vem um táxi devagar da rua Wilmerdorfer. Bárbara acenou mas o táxi não parou. A Bea fotografou. Logo outro táxi. Conforme o condutor vê o incapacitado acelera e segue.

“Isto não existe. Deviam tirar a licença a um. É monstruoso!”

Müller observa furioso um condutor que para uns 20 metros à frente e apanha uma jovem que certamente vem do emprego.

Por fim o terceiro táxi para. O condutor sai do carro e fica atónito frente a Bárbara.

“Então, jovem, como a meto no carro? É a minha primeira passageira de cadeira de rodas, sabia?”

“Primeiro mantenha simplesmente a minha cadeira segura. Eu depois puxo-me para o assento lá dentro. Depois dobra a cadeira e mete-a na bagageira. E é tudo.”

Müller e o condutor do táxi ficam espantados com a rapidez e destreza com que Bárbara entra no táxi.

De seguida Müller observa rindo-se de como o condutor do táxi tenta dobrar a cadeira. ‘Talvez não seja tão simples’, pensa Müller. Depois de puxar para lá e para cá o condutor lá conseguiu executar a tarefa e pôs a cadeira de rodas na bagageira.

RODOLFO WALSH, NOTA DE RODAPÉ (1967)

Laura Tallone
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
Portugal
lauratal@iscap.ipp.pt

Nota de Rodapé

In Memoriam Alfredo de León
† *circa* 1954

Não há dúvida que León quis que Otero viesse vê-lo, nu e morto sob o lençol, e por isso escreveu o seu nome no envelope e meteu no envelope a carta que talvez explique tudo. Otero veio, e olha em silêncio para o óvalo da cara coberta como uma adivinha absurda, mas por enquanto não abre a carta porque quer imaginar a versão que o morto lhe daria se pudesse sentar-se do outro lado da secretária e falar como falaram tantas vezes.

Um sossego de tristeza purifica a cara do homem alto e grisalho que não quer ficar, não quer ir embora, não quer admitir que se sente traído. Mas é isso exactamente o que sente. Porque de repente parece-lhe que não se tinham conhecido, que não tinha feito nada por León, que não tinha sido, como ambos reconheceram tantas vezes, uma espécie de pai, para não dizer um amigo. De qualquer forma veio e é ele e não um outro que diz:

- Quem havia de dizer,

E ouve a voz de dona Berta que olha para ele com os seus olhos azuis deslavados e secos na cara larga sem sexo nem memória nem impaciência, murmurando que está a chegar o comissário e porque não abre a carta. Mas não a abre embora imagine o tom geral de lúgubre desculpa, a sua primeira frase de adeus e de lamento.*

* *Lamento deixar inacabada a tradução encomendada pela*

Porque não ganham com isso nem uma ínfima parte do que ambos teriam ganho a conversar e tem de repente a confusa sensação de que tudo é dirigido contra ele, que a vida de León nos últimos tempos tendia a torná-lo na testemunha perplexa da sua morte. Porque, León?

Não é um prazer estar aí sentado neste quarto que não conhecia, junto à janela que filtra uma luz ultrajada e poeirenta sobre a mesa de trabalho onde reconhece o último romance de Ballard, o dicionário de Cuyás editado por Appleton, a meia folha manuscrita onde uma sílaba final treme e enlouquece até explodir num borrão de tinta. Com certeza León achava que com isso já cumprira e certamente o homem grisalho e triste que olha para ele não vem para lhe recriminar o trabalho interrompido nem para pensar quem poderá continuá-lo. Vim, León, para aceitar a ideia da sua morte inesperada e para o pôr em paz com a minha consciência.

De repente o outro tornou-se misterioso para ele como ele se tornou misterioso para o outro e não deixa de ser irónico que ignore até a forma que escolheu para se matar.

- Veneno – responde a velha, que continua tão quieta no seu assento, embrulhada em suas malhas cinzentas e pretas.

E entrelaça as mãos e reza em voz baixa sem chorar nem sequer sofrer, salvo dessa forma geral e abstracta em que tantas coisas a afligem: a passagem do tempo, a humidade dos muros, os buracos nos lençóis e os supérfluos hábitos de que é feita a sua vida.

Há um rectângulo de sol e de roupa estendida no pátio, sob a perspectiva de andares com varandas de chapas de ferro donde emerge incongruente um espanador que se mexe sozinho numa nuvenzinha de pó, um turbante sem dona atravessa e um velho espreita, olha para fora e cospe.

Otero vê isto tudo como num instantâneo, mas é outra a imagem que quer formar-se na sua mente: o rosto fugidio, o carácter do homem que por mais de dez anos trabalhou para ele e para a Casa. Porque nunca se pode viver com os mortos, é preciso matá-los no nosso interior, reduzi-los a imagem inócua, para sempre segura na neutra memória. Uma mola dispara, uma cortina fecha-se, e já passámos sobre eles juízo e sentença e uma suave camada de olvido e perdão.

A velha parece embalar o espaço vazio que as suas mãos medem.

- Sempre pagava certinho,

O resto não coloca dificuldades e espero que a Casa encontre quem o faça. Infelizmente, tive que passar por cima das suas últimas recomendações.

e a memória do morto surge em insípidas lembranças: o pouco que comia e o barulho que fazia à noite a escrever e como depois ficou doente, se tornou triste e esquivo e já não queria sair do quarto.

- Depois ficou doido.

Otero quase sorri ao ouvir a palavra. Agora era fácil dizer que León tinha acabado louco e o inquérito talvez dissesse isso. Mas ninguém viria a saber contra o quê tinha endoidecido, embora os seus desvarios estivessem à vista de todos.

Assim, nos últimos meses, cismava em escrever à mão argumentando vagos contratempos com a máquina e ele permitiu-lho apesar dos protestos da imprensa, como deixou passar outras coisas porque sentia que não eram dirigidas contra ele, que faziam parte da luta do suicida contra algo indecifrável.

Nalguma gaveta da secretária devia estar ainda essa página que apareceu intercalada no último trabalho de León. Não tinha mais do que uma palavra – merda –, repetida do princípio ao fim com letra de sonâmbulo.

A mulher indaga quem vai pagar os custos do funeral e o homem responde:

- A Casa.

Não consegui resgatar a máquina de escrever, portanto esse texto, como o anterior, chegar-lhe-á manuscrito. Fiz a letra tão clara quanto possível e espero que não se irrite muito comigo, dadas as circunstâncias.

que deve ser a empresa onde trabalhava León.

Uma vez esclarecido este assunto, sente-se mais descansada e leva um lenço aos olhos e enxuga um magro fio de lágrimas, em parte por León, que no fim de contas era pobre e não incomodava, em parte por ela, por todas as coisas que nela morreram em tantos anos de solidão e de duro trabalho entre homens mesquinhos e rudes.

O olhar de Otero vagueia entre as palmeiras cinzentas de um enorme oásis onde bebem os camelos. Mas é só uma palmeira, repetida até ao infinito no papel da parede, um só camelo, uma só pocinha, e o rosto do morto embosca-se entre os arcos da ramagem, olha para ele com o olhar sedento da fera, dissolve-se finalmente deixando-lhe o ressaibo de um piscar de olhos, o ressentimento de uma troça. Otero abana a cabeça na sua necessidade de não ser distraído, de recuperar a verdadeira cara de León, a boca enorme, os olhos, negros?, enquanto no hall a voz do funcionário que telefona e diz “Conservatória”, e desliga e marca e pergunta, “Conservatória?”, e desliga e passeia-se com as mãos às costas, entre lúgubres cabides e vasos de bronze.

Lembra-se da sinusite que tive há dois meses? Parecia uma coisa de nada, mas depois as dores não me deixavam dormir. Tive que chamar um médico e assim, com medicamentos e tratamentos, foram-se os poucos pesos que ainda tinha.

Talvez o gesto de León quisesse dizer que a sua vida era dura e não é fácil contradizê-lo ao ver as paredes do seu quarto sem um só quadro, o fato de flanela de inverno e verão pendurado no espelho do guarda-fatos, os homens em camiseta interior que esperam a sua vez à porta da casa de banho.

Mas que vida é que não é dura e quem senão ele escolheu essa fealdade que nada explicava e que provavelmente ele não via.

Quicá não era o momento de pensar nestas coisas, mas que desculpa teria se perante a morte não fosse tão sincero como tinha sido sempre. Foi sincero o suicida com ele? Otero suspeita que não. Desde o início que detectou sob a sua aparência de jovialidade essa ponta de melancolia que se delineava como o traço essencial do seu carácter. Falava muito e ria demasiado, mas era um riso azedo, uma alegria estragada e Otero muitas vezes perguntava-se se muito lá no fundo, passando despercebido até para León, não havia nisso tudo um resquício de troça perversa, uma subtil complacência com a desgraça.

- Não tinha amigos – diz a velha -. Isso é cansativo.

Foi por isso que penhorei a máquina. Acho que já lhe contei isto, mas nos doze anos em que trabalhei para a Casa, para mútua satisfação, sempre tentei ser cumpridor, com os reparos que farei mais adiante. Este trabalho é o primeiro que deixo incompleto, isto é inacabado. Sinto muito, mas não posso mais.

O visitante já não a ouve. Adentra em caminhos de antiga memória, à procura da imagem perdida de León. E encontra-o sempre curvado, pequeno, com esse ar de pássaro, debicando palavras em longas páginas, amaldiçoando correctores, refutando academias, inventando gramáticas. Mas é ainda uma cara sorridente, a cara do tempo em que amava o seu ofício.

Fazia falta alguma perspicácia para adivinhar um potencial tradutor naquele rapaz vindo de uma bomba de gasolina – ou era uma oficina? –, com o seu castelhano razoável e um inglês trabalhoso pesquisado por correspondência. Descobriu aos poucos que traduzir era diferente do que conhecer duas línguas: um terceiro domínio, uma instância nova. E depois o segredo mais duro de todos: apagar a própria personalidade, passar despercebido, escrever como um outro sem que ninguém repare.

- Não entres – diz a velha.

Otero põe-se de pé, recebe a chávena que lhe dá a rapariga, senta-se e toma o café.

Cento e trinta páginas a cem pesos à página, são treze mil pesos. Seria muito incómodo que os entregasse à dona Berta? Dez mil pesos pagam a renda do quarto até ao final do mês. Receio que o resto não chegue para as despesas que irão produzir-se. Talvez resgatando a máquina e vendendo-a se arranje mais algum. É uma máquina muito boa, eu gostava muito dela.

Outra lufada amável do tempo passado ilumina o seu rosto: a expressão admirada de León naquela manhã em que viu o primeiro romance traduzido por ele. No dia seguinte apareceu com uma gravata nova e ofereceu-lhe um exemplar com dedicatória: testemunho de certa inata lealdade. Outros passaram pela Casa, aprenderam o pouco ou o muito que sabiam e foram embora por mais uns trocos. Mas León em alguns momentos, por acaso em muitos momentos, chegou a intuir a missão da Casa, captou inconscientemente o sacrifício que envolve editar livros, alimentar os sonhos das pessoas e construí-lhes uma cultura, até contra eles próprios.

Em cima da mesinha de cabeceira o despertador começa a tocar trepidando sobre os seus pés de níquel, e à beira dele treme uma foto na moldura, a efigie impudica e plebeia de uma rapariga a morrer de riso e também dança o vestido de flores, as largas ancas.

- Mulheres?

- Já não – e o relógio tem outra crise de alarme, a foto outro ataque de dança e de riso.

O único defeito é o teclado de plástico, que fica gasto, mas, regra geral, creio que já não se fazem máquinas como a Remington 1954.

Deixo também alguns livros, embora não ache que possam render muito. Há outras coisas, um rádio, um aquecedor. Rogo-lhe que combine os pormenores com dona Berta. Como o senhor sabe, não tenho familiares nem amigos, para além dos da Casa.

Otero suspira, confessa ter perdido no tempo o dia em que León começou a ser outro, o ponto da Série Escarlata, o volume da Coleção Andrómeda (alinhados na única prateleira como um calendário secreto), quando este homem disse não, esquecendo até o orgulho infantil que lhe provocavam as suas obras:

- Aposto que não sabe quantas entradas tenho na Biblioteca Nacional – a cabeça já quase calva metida entre as lapelas do fato.

- Quantas, León?

- Sessenta. Mais do que Manuel Gálvez.

- Magnífico.

- Pst. Falta metade.

Ou então:

- Esta tradução é única. Menos mil palavras do que o original.

- Contou-as?

O riso zombador:

- Uma a uma.

Sinto muito abusar da sua confiança nesta forma, vir modificar no último momento uma relação tão cordial, tão frutífera de certo modo. Aquando o episódio da máquina, por exemplo, pensei que se eu pedia um adiantamento, a Casa não recusaria. Mas em doze anos nunca o tinha feito, imaginei que talvez o senhor olharia para mim de um modo peculiar, que qualquer coisa mudaria entre nós, e no fim, não me decidi.

É preciso admitir que nos últimos tempos não recebia León com prazer. Inundava-lhe o escritório com problemas, perguntas e lamentações que por vezes nada tinham a ver com ele, mas com coisas gerais, os bombardeios no Vietname ou os negros do Sul, temas sobre os quais não gostava de falar, ainda que tivesse ideias formadas. Claro que León acabava por fazer crer que concordava, mas no fundo era fácil perceber que não e essa impostura não se ganhava sem mútuas violências. Quando ia embora sentia vontade de varrer com uma vassoura todo esse refugio de tristeza, de desculpas. O que se passava, León?

- Não sei – a voz quebrada -. O mundo está cheio de injustiça.

Da última vez, Otero mandou a secretária recebê-lo.

Gostava que o senhor ficasse com o Appleton. É uma edição um bocado antiga e está bastante amarrotada, mas não tenho mais nada com que expressar os meus sentimentos pelo senhor. Desenvolve-se uma singular intimidade com os objectos de uso quotidiano. Creio que ultimamente o conhecia quase de cor, embora não deixasse por isso de o consultar, sabendo, em cada caso, aquilo que encontraria e as palavras que de antemão é inútil procurar. Talvez o senhor sorria se lhe confessar que, literalmente, eu falava com Mr. Appleton.

É inútil de qualquer forma lembrar-se desse pequeno episódio, contrastá-lo com o permanente interesse que demonstrou pelas coisas de León, mesmo por detalhes triviais:

- Este mês traduziu dois livros. Por que não muda de fato?

Era o mesmo que pedir-lhe que mudasse de pele e Otero abandonou o projecto secreto de um dia convidá-lo para almoçar, apresentá-lo ao gerente, oferecer-lhe um emprego fixo na Casa. Decidiu deixá-lo na sua indolência, os seus vagos devaneios, as horas de ócio que geram ideias doentias, chegando a invejá-lo porque podia acordar a qualquer hora do dia, decretar-se um dia de folga, enquanto ele se desvelava com os remotos planos da Casa. Talvez a sua bondade fosse mal direccionada, quiçá não devia permitir que León se confrontasse sozinho com as fantasias de uma inteligência que – é preciso admitir – não era demasiado vigorosa.

Eu dizia por exemplo:

- *Mr. Appleton, que significa chipmunk?*

- *Tâmia.*

- *Ah. E basking shark?*

- *O mesmo que sunfish.*

- *Tudo bem, mas que quer dizer sunfish?*

- *Carago.*

- *Não lhe permito.*

- *Oh, não leve a mal. Pode traduzi-lo como peixe-frade.*

- *Assim é melhor. Obrigado.*

Mas é difícil estabelecer o limite dos próprios deveres com o outro, invadir a sua liberdade para o ajudar. E qual pretexto invocar? Uma ou duas vezes por mês León vinha, entregava o seu molho de páginas, recebia, ia embora. Ele podia, por acaso, fazê-lo parar e dizer-lhe que a sua vida estava errada? Nesse caso, não devia fazer o mesmo com a meia centena de empregados da Casa?

Otero põe-se de pé, caminha, espreita pela porta do hall, pela luz cegante do pátio, ouve o barulho que o morto talvez ouvia: metais, torneiras, vassouras. Como se nunca tivesse existido, porque nada se detém. A sopa na panela, o canário na gaiola – esse cantar impávido numa floresta de chapas – e a voz da velha a dizer que são já onze horas e oxalá o comissário esteja a chegar.

Engraçado, não é? Chega-se a saber como se diz uma coisa em duas línguas, e até de diferentes formas em cada língua, mas não se sabe o que é a coisa.

Nos domínios da Zoologia e da Botânica, passaram pelas minhas páginas rebanhos inteiros de animais misteriosos, floras espectrais. O que será um bowfin?, perguntava-me antes de o largar a navegar pelo rio Mississípi, e imaginava-o levando grandes antenas com uma luz em cada extremo deslizando-se na névoa subaquática. Como será que canta um chewink? E ouvia as notas de cristal subindo irrefreáveis no silêncio de uma floresta milenária.

Por um momento o visitante partilha esse desejo, porque muitas coisas o aguardam no escritório, orçamentos por resolver e cartas para responder e até uma chamada de longa distância, para não falar do almoço com Laura, a sua esposa, a quem terá que contar o que aconteceu. Mas antes deve saber como era León e porque se matou: antes que o comissário chegue e levante o lençol e lhe pergunte se isso que aí estava era León.

Talvez o mistério estivesse na sua infância, em velhas memórias de humilhação e de pobreza. Alguma vez lhe disse que não conheceu os pais? Talvez por isso se sentisse despojado e já não fosse capaz de amar a ordem do mundo. Mas para além desse incidente fortuito, que ele com certeza exagerava, ninguém o tinha despojado.

Nunca esqueci que lhe devo a si a descoberta de todo esse mundo novo. A tarde em que descí as escadas da Casa, apertando contra o peito o primeiro romance cuja tradução me encomendou, provavelmente apagou-se da sua memória. Na minha é sempre luminosa, rosada. Lembro-me, veja lá, que tinha medo de extraviar o livro, agarrava-o com as duas mãos, e a tranvia 48 que se embrenhava no crepúsculo pela calle Independencia, parecia-me mais lenta do que nunca: queria penetrar quanto antes na nova matéria da minha vida. E até esse bairro de casas baixas e largas ruas de paralelos se afigurava belo pela primeira vez.

A Casa sempre foi justa com ele, por vezes generosa. Quando dois anos atrás, sem qualquer obrigação, decidiu dar um subsídio de férias a um só dos seus dez tradutores, esse tradutor foi León.

É verdade que nos últimos tempos demonstrava uma curiosa aversão, uma fobia, a determinado tipo de obras – aquelas de que no início mais gostava – e até um inconfessado (e risível) desejo de influir na política editorial da Casa. Mas até este último capricho ficava por cumprir: passar da ficção científica para a Série Jalones del Tiempo. Um passo sem dúvida arriscado para um homem de cultura modesta, feita aos trambolhões, cheia de lacunas e de preconceitos.

Subi a correr até ao quarto, abri o livro de capas duras, com essas páginas de aromático papel que nos cantos se tornavam uma pasta branquíssima, um creme sólido. Lembra-se daquele livro? Não, é improvável, mas em mim ficou gravada para sempre a frase inicial: “Este, disse Don O’Hangit, é o caso de um tipo que foi levado a dar uma volta. Estava no banco da frente de um carro de qualquer tipo, alguém do banco traseiro deu-lhe um tiro na parte posterior da cabeça e empurraram-no em Morningside Park...”

Sim, admito que hoje soa um bocado parvo. O próprio romance (aquele do actor de cinema que mata uma mulher que descobrira a sua impotência) parece bastante fraco, passados todos estes anos.

Nada bastou, era evidente. León não conseguiu compreender a sua verdadeira posição dentro da Casa: o tradutor policial mais bem pago, mais considerado, a quem nunca reduziram o trabalho nem sequer nos momentos mais difíceis, quando alguns pensaram que toda a indústria editorial caía por terra.

Otero não tinha visto chegar os homens de branco que conversam lá fora com dois inquilinos, a maca apoiada no muro avermelhado do pátio, borrifado de chuvas e de sóis e de roupa estendida a secar. O funcionário das mãos às costas espreita o nariz no quarto e anuncia, como uma confidência em voz baixa:

- Está a chegar,

O facto é que a minha vida mudou desde esse dia. Sem pensar duas vezes, deixei a recauchutagem, soltei todas as amarras. O patrão, que me conhecia desde miúdo, não queria acreditar. Disse-lhes que ia para o interior, era difícil explicar-lhes que deixava de ser um operário, de colar rectângulos de borracha às pinceladas.

Nunca, nunca lhes tinha falado das noites passadas na Academia Pitman, mês após mês, ano após ano. Por que escolhi inglês em vez de taquigrafia ou contabilidade? Não sei, é o destino. Quando penso o quanto me custou aprender, deduzo que não tenho qualquer queda para as línguas, e isso dá-me uma secreta satisfação, quero dizer que devo tudo a mim próprio, com a ajuda da Casa, claro.

que é a forma verbal do comissário.

Confrontado com essa iminência, Otero viu de repente as coisas mais claras. O suicídio de León não era um acto de grandeza ou um impulso inconsciente. Era a fuga de um medíocre, um símbolo da desordem dos tempos. O ressentimento e a falta de responsabilidade habitam em todos, só um fraco os exercia assim. Os demais travavam, destruíam, atacavam a ordem, questionavam os valores. A hostilidade que León voltou contra si próprio: essa era a doença metafísica que corroía o país e os homens feitos para construir achavam cada vez mais difícil enfrentá-la.

Nunca mais os vi. Ainda hoje, quando passo pela calle Rioja, faço um desvio para não os encontrar, como se tivesse que justificar aquela mentira. Por vezes sinto pena do Sr. Lautaro, que fez de verdadeiro pai para mim, o que não significa que me pagasse bem, mas que gostava de mim e quase nunca berrava comigo. Mas sair daquele sítio foi um progresso em todos os sentidos.

Tenho que falar do fervor, do fanatismo quase com que traduzi aquele livro? Levantava-me cedíssimo e não parava até ser chamado para comer. Pela manhã trabalhava em rascumbos e acalmava-me com a certeza de que, se fosse necessário, podia fazer dois, três, dez rascumbos; de que nenhuma palavra era definitiva. Nas margens ia apontando possíveis variantes de cada passagem duvidosa. Pela tarde corrigia e passava a limpo.

É inútil que Otero continue a procurar. Não quer reconhecer-se culpado de qualquer omissão, desdém, negligência. E no entanto é culpado, nos piores termos, nos termos em que sempre o recrimina Laura: demasiado bom, demasiado brando.

Encurralado por fim, contorce-se, defende-se, responde. Não é que seja bom, é que não teve que esperar que se inventassem as relações humanas para dar o trato que merece a gente que trabalha, que é no fim de contas a que faz aquilo que pode existir de grandeza no país, na Casa.

Já nessa altura começou a minha relação com o dicionário, que então era novo em folha e limpo com a sua sobrecoberta de papel madeira:

- Mr. Appleton, que significa scion?

- Vergóntea.

- E cruor?

Irritado:

- Cruor quer dizer cruor!

Enfim, que até as palavras mais simples lhe consultava, ainda que estivesse certo do seu significado. Tanto medo tinha de fazer erros... Esse romance de Dorothy Pritchett, essa, sejamos honestos, péssima noveleta que se vendia nas bancas por cinco pesos, traduzi-o palavra a palavra. Devo dizer que nessa altura não me parecia péssimo, pelo contrário: a cada momento encontrava nele novas profundezas de sentido, maiores subtilezas na acção.

Mas com León errou, Otero? Sim, com León errei, devia ter intervindo, aconselhá-lo a tempo, não deixar que seguisse nesse rumo. A aceitação rebenta num suspiro final e já León vai deixando de se mexer nas palmeiras de papel, as evidências do seu ofício terreno, os saturados circuitos da memória. São horas, enfim, de sentir por ele um pouco de piedade, de recordar o magro que era e humilde de origem e então a velha espantada ouviu-o dizer:

- Demais.

Cheguei ao ponto de me convencer de que a Sra. Pritchett era uma grande escritora, não tão grande como Ellery Queen ou Dickson Carr (porque agora eu lia apaixonadamente a melhor literatura policial, que o senhor me recomendava), mas estava no caminho certo.

Quando a tradução ficou pronta, voltei a corrigi-la e a passá-la a limpo pela segunda vez. Esse método explica porque demorei quarenta dias, embora trabalhasse doze horas por dia e, até mais, porque mesmo a dormir acordava, às vezes, para apanhar alguém que dentro da minha cabeça sugeria variações de um tempo verbal ou de uma concordância, fundia duas frases numa, gozava com zombadoras cacofonias, aliteraões, inversões de sentido. Todas as minhas capacidades se centravam nessa tarefa, que era mais do que uma simples tradução, era – soube-o muito depois – a transformação de um homem num outro homem.

Quando o comissário chegou, não teve sequer de olhar para as coisas do quarto. As coisas pareciam olhar para ele nessa fracção de segundo em que tudo ficou abrangido, catalogado, compreendido. Também não foi preciso que se apresentasse, o sobretudo azul, o chapéu cinzento, a larga cara e o largo bigode. Simplesmente abriu a mão à altura da anca e Otero estendeu a sua.

- Esperou muito?

O que tem de estranho que esse trabalho fosse finalmente contrafeito, pretensioso, esclerosado pela aspiração de levar a exactidão ao próprio cerne de cada palavra? Eu não conseguia vê-lo, estava encantado e até tinha decorado parágrafos inteiros.

Tremia e suave no dia em que levei o manuscrito. O meu destino estava nas suas mãos. Se o senhor rejeitava o trabalho, esperava-me a recauchutagem. Nos meus devaneios, fantasiava que o senhor leria logo o romance, enquanto eu esperava o tempo que fosse preciso. Mas, só lhe deu uma vista de olhos e colocou-a dentro da secretária.

- Volte daqui a uma semana – disse.

Que semana intolerável! Passava sem escalas da esperança mais desvairada à mais completa abjecção do ânimo.

- Mr. Appleton, o que significa utter dejection?

- Significa melancolia, significa abatimento, significa desalento.

- Não – disse Otero.

O comissário tinha acabado de se barbear e talvez de se levantar. Sob a pele escura transluzia um cor-de-rosa de saúde e embora os três passos que deu na direcção da cama e do morto fossem rápidos e precisos, no respirado ar do quarto ficou um vestígio de cansaço, de tédio, de coisa já vista e sabida.

Voltei. O senhor folheava pausadamente o manuscrito sentado à secretária. Espreitei com um sobressalto as copiosas correções em tinta verde. O senhor não falava. Devo ter ficado pálido porque, de repente, sorriu.

- Não se assuste – disse, enquanto me dava o molbo de páginas novamente em ordem. - Pode usar essa mesa. Analise as correções.

Eram quase todas justas, algumas indiferentes, outras poucas achei discutíveis. Com o sangue subindo-me à cara, aprendi que actual não quer dizer actual mas verdadeiro (Sorry, Mr. Appleton). Mas o que mais me humilhou foi ver riscada a meia centena de notas de rodapé com que a minha ansiedade tinha apunhalado o texto. Ali mesmo renunciei para sempre a esse recurso abominável.

Apesar de tudo, o senhor viu em mim possibilidades que ninguém tinha vislumbrado. Por isso aceitei sem ressentimentos aquela admoção final que, noutras circunstâncias, me teriam feito chorar:

- Tem que trabalhar mais.

A mão do comissário pegou numa ponta do lençol e com um só movimento descobriu o corpo pequeno, azulado e nu. A dona Berta não desviou o olhar, talvez porque já o tinha visto assim quando vinha despertá-lo em dias de Verão, talvez porque no seu mundo sem esperança e sem sexo estava para além de pequenos pudores.

O senhor assinou a ordem de pagamento: 220 páginas a dois pesos cada. Menos do que ganhava por quarenta dias de trabalho na recauchutagem, mas era o primeiro fruto de uma tarefa intelectual, o símbolo da minha transformação. À saída levava sob o braço o meu segundo livro.

- Unspeakable joy, Mr. Appleton?

- Essa alegria que você sente.

Trezentos pesos foram-se na renda da pensão. Cem, na segunda prestação da Remington. Submergi-me com frenesim em Forty Whacks, essa história da velha que é morta à machadada na praia, lembra-se? Senti-me feliz quando na página 60 adivinhei quem era o assassino. Nunca lia antecipadamente o livro que traduzia: assim participava na tensão criada, assumia uma parte do autor e o meu trabalho podia ter um mínimo de, chamemos-lhe assim, inspiração. Demorei menos cinco dias e o senhor teve que admitir que tinha assimilado as suas lições. É verdade que o ofício só se constrói ao longo de anos e anos e anos de trabalho constante. Progride-se imperceptivelmente, como se fosse um crescimento do cotilédone à Arvore de Natal.

Otero encontrava-se por fim com aquilo de que tinha estado à espera e tentou aguentar-se firme. Quando quis olhar para outra parte, tropeçou na cara do comissário.

- Conhecia-o?

Otero engoliu saliva.

Comparando uma página de hoje com outra, de há um mês, não se nota a diferença, mas se nos medirmos com aquele de há um ano atrás, exclamamos com espanto: Esse caminho percorri-o eu!

Claro que havia mudanças mais importantes. As minhas mãos, por exemplo, perderam calosidades, ficaram mais pequenas, mais limpas. Quero dizer que era mais fácil lavá-las, não havia que lutar contra esse resíduo de ácidos e crostas e marcas de ferramentas. Sempre fui franzino, mas tornei-me mais fino e delicado.

Com o meu quinto livro (El misal sangriento), abandonei o segundo rascunho e ganhei mais cinco dias. O senhor começava a estar satisfeito comigo, embora o disfarçasse por essa espécie de pudor que nasce da melhor amizade, delicadeza que sempre admirei em si. Da minha parte, ainda não tinha atingido o ordenado da recauchutagem, mas estava cada vez mais perto.

Entretanto, aconteceu algo extraordinário. Uma manhã o senhor esperava-me com um sorriso especial e a luz que entrava pela janela nimbava-o, dava-lhe uma auréola paternal.

- Tenho algo para si – disse.

- Sim – respondeu.

O comissário cobriu o cadáver e o caminho ficou aberto para frases de ocasião que ninguém ensaiou, consolações que já estavam ditas, gestos de supérflua memória.

Soube logo o que era, enquanto fingia o mesmo entusiasmo que sentia, que iria sentir quando o senhor metesse a mão na gaveta da secretária e com três movimentos que pareciam ensaiados, pusesse perante mim a deslumbrante capa de cartão vermelho de Luna mortal, a minha primeira obra, quero dizer a minha primeira tradução. Peguei nela como se fosse um objecto sagrado.

- Olhe para dentro – disse.

- E lá dentro, esse relâmpago:

Versão castelhana

de L.D.S.

que era eu, resumido e em tipo 6, mas eu, León de Sanctis, cujo nome o linótipo tinha estampado uma vez e a impressora repetido dez mil vezes como dez mil vezes repicam os sinos num dia de festa e de folia, eu, eu... Desci à loja. Cinco exemplares custaram 15 pesos já com o desconto: tinha a necessidade de mostrar, oferecer, dedicar. Um foi para o senhor. Essa noite comprei uma garrafa de aguardente e pela primeira vez na vida embebedei-me enquanto lia em voz alta os trechos mais dramáticos de Luna mortal. Na manhã seguinte não conseguia lembrar-me em que momento tinha dedicado um exemplar “à minha mãezinha”.

León tinha deixado de se mexer. A mola tinha disparado, a cortina estava fechada, a imagem pronta para o arquivo. Era uma imagem triste, mas tinha uma serenidade que lhe faltou em vida.

A minha situação foi melhorando aos poucos. De um quarto de três pessoas, passei para um de duas. Mas não faltavam dificuldades. Aos outros incomodava o barulho da máquina, especialmente à noite. Eram e são, como talvez repare, na sua maioria operários. Nunca fiz amizade com eles: lembravam-me o meu passado e suponho que olhavam para mim com inveja.

Em Maio de 1956 consegui traduzir em quinze dias um romance de 300 páginas. O preço tinha subido para os seis pesos por página. Infelizmente, a pensão também tinha triplicado. As boas intenções da Casa sempre foram contrariadas pela inflação, a demagogia e as revoluções.

Mas eu era novo e estava cheio de entusiasmo. Todos os meses aparecia um dos meus livros e o meu nome de tradutor agora figurava por inteiro. Quando saí pela primeira vez num suplemento de La Prensa, a minha alegria foi total. Conservo ainda esse recorte e os muitos que se seguiram. De acordo com esses testemunhos, as minhas versões têm sido correctas, boas, fiéis, excelentes e numa oportunidade, magnífica. Também é verdade que noutras ocasiões nem se lembraram de mim, ou me apelidaram de irregular, inconstante e indecoroso, segundo os vaivéns temperamentais da crítica.

Otero despediu-se para ir embora. No último momento lembrou-se do envelope no bolso.

- Há uma carta – disse. – Às tantas o senhor...

Deverei confessar que entrei no jogo da vaidade? Comparava-me com outros tradutores, lia-os com desconfiança, investigava as suas idades, o número de obras. Recordo-me dos seus nomes: Mario Calé, M. Alinari, Aurora Bernárdez. Se eram piores do que eu, rejeitava-os para sempre. Os outros, prometia a mim próprio superá-los, com tempo, paciência. Por vezes a minha fantasia levava-me para longe: sonhava com alcançar Ricardo Baeza, ainda que cultivássemos géneros diferentes, mas no fim resignei-me a deixá-lo só na sua velha glória. Começava a ler outras coisas. Descobri Coleridge, Keats, Shakespeare. Talvez nunca os tenha compreendido totalmente, mas algumas linhas ficaram gravadas em mim para sempre:

The blood is hot that must be cooled for this.

Ou então

The very music of the name has gone.

Quando lbe pedi para me dar uma oportunidade noutras coleções da Casa, o senhor recusou: é mais difícil traduzir romances policiais do que obras científicas ou histórias, ainda que se pague pior. O implícito elogio nessa reflexão consolou-me algum tempo. A mudança produzida nesses quatro anos era já espectacular, definitiva. Umas persistentes dores de cabeça levaram-me ao oftalmologista. Ao ver-me com óculos, pensei com insistência na recauchutagem do Sr. Lautaro.

Mas ao comissário bastava-lhe a que o defunto León de Sanctis tinha escrito e assinado para o juiz.

A maior transformação era interior, contudo. Uma indolência, uma moleza invadiam-me insidiosamente. Eu próprio não podia vê-lo de um dia para o outro, pausado como o tédio da areia a cair nesses relógios antigos. Não somos horrendos relógios que sofrem com o tempo? À minha volta ninguém podia compreender a verdadeira natureza do meu trabalho. Tinha atingido essa habilidade que me permitia traduzir cinco páginas por hora, quatro horas diárias chegavam para subsistir. Achavam-me confortável, privilegiado, eles que operavam gruas, amassadeiras, tornos. Ignoravam o que é sentir-se habitado por um outro, que é frequentemente um imbecil: só agora me atrevo a pensar nessa palavra; emprestar a mente a um estranho e recuperá-la quando está gasta, vazia, sem uma só ideia, inútil para o resto do dia. Eles emprestavam as mãos, eu alugava a alma. Os chineses têm uma expressão curiosa para designar um criado. Chamam-no Yung-jen, homem usado. Estou a queixar-me? Não. O senhor favoreceu-me sempre com a sua ajuda, a Casa nunca cometeu uma única injustiça comigo.

A culpa devia estar em mim, nessa mórbida tendência para a solidão que tenho desde miúdo, aumentada quiçá pelo facto de não ter conhecido os meus pais, pela minha fealdade, pela minha timidez. E aqui toco num ponto doloroso, o da minha relação com as mulheres.

- Essa é sua – disse.

Acho que me vêem horrível e tenho medo de ser rejeitado. Não me aproximo delas e dessa forma passam-se os meses – os anos – de abstinência, a desejá-las e detestá-las. Sou capaz de andar atrás de uma rapariga quarteirões inteiros, a ganhar coragem para lhe dizer qualquer coisa, mas quando a alcanço, passo à frente baixando a cabeça. Uma vez decidi-me, estava desesperado. Ela virou-se (não esqueço a sua cara) e disse-me apenas “Idiota”. Nem sequer era bonita, não era ninguém, mas podia chamar-me idiota. Há três anos conheci a Célia. A chuva juntou-nos uma noite num portal. Foi ela quem falou. É ridículo, mas em cinco minutos apaixonei-me. Quando parou de chover trouxe-a para o meu quarto e no dia seguinte tratei de tudo para que ficasse. Por uma semana correu tudo bem. Depois aborreceu-se, enganava-me com qualquer um na própria pensão. Um dia foi embora sem me dizer nada. Essa é a coisa mais parecida com o amor que conheço.

Muitas vezes discuti com o senhor se foi a queda do peronismo que acabou com o entusiasmo pelos romances policiais. Quantas boas coleções! Rastros, Evasión, Naranja: esmagadas pela ficção científica. A Casa foi como sempre bem advertida e criou a Serie Andrómeda. Os nossos deuses agora chamavam-se Sturgeon, Clark, Bradbury. No início o meu interesse reanimou. Depois voltou ao mesmo. Enquanto passeava pelas paisagens de Ganimedes ou avistava a Mancha Vermelha de Júpiter, via o espectro sem cores do meu quarto.

Não sei em que momento comecei a distrai-me, a saltar palavras, depois frases. Resolvia qualquer dificuldade omitindo-a. Um dia perdi uma folha de um romance de Asimov. Sabe o que é que fiz? Inventei-a do princípio ao fim. Ninguém deu conta. A partir daí tive a fantasia de que eu próprio podia escrever. O senhor dissuadiu-me, e com razão. Fiz a conta do tempo que tardaria a escrever um romance e quanto iria receber por ele: estava melhor como tradutor. Depois fiz batota deliberadamente. As minhas páginas tinham cada vez mais espaços em branco, menos linhas, já nem me dava ao trabalho de as corrigir. De um canto, Mr. Appleton olhava para mim tristemente. Agora quase nunca o consultava.

- What is the metre of the dictionary?

- Isso não é uma pergunta.

Aqui talvez o senhor espere uma revelação bombástica, algo que justifique o que vou fazer quando acabar esta carta. Ora bem, isto é tudo. Estou só, estou cansado, não presto para ninguém e aquilo que faço também não presta. Vivi para perpetuar em castelhano a linhagem essencial dos imbecis, o cromossoma específico da estupidez. Em mais do que um sentido, estou pior agora do que no início. Tenho um fato e um par de sapatos, tal como nessa altura, e mais doze anos. Nesse tempo traduzi para a Casa cento e trinta livros de 80.000 palavras a seis letras a palavra. São sessenta milhões de batimentos nas teclas. Agora compreendo que o teclado esteja gasto, cada tecla consumida, cada letra apagada. Sessenta milhões de batimentos é demais, até para uma boa Remington. Olho para os meus dedos com espanto.

ÍTACA

Poema do poeta grego Konstantinos Kavafis

Maria Helena Guimarães
Professora Adjunta do ISCAP
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
Portugal
hcosta@mail.telepac.pt

Logo que partas para Ítaca,
deseja que longo seja o caminho,
cheio de aventuras, cheio de conhecimento.
Os Lestrigões e os Ciclopes,
o irado Poseidon não receies,
tais seres no teu caminho nunca encontrarás,
se elevado for teu pensamento,
se rara emoção toque teu espírito e teu corpo.
Os Lestrigões e os Ciclopes,
o feroz Poseidon não encontrarás,
a não ser que os carregues na tua alma,
a não ser que tua alma perante ti os erga.

Deseja que longo seja o caminho.
Que muitas sejam as manhãs de verão,
em que, com satisfação e alegria,
entrarás em portos nunca antes vistos;
detém-te em mercados fenícios
para comprar boas mercadorias,
nácar e corais, âmbar e ébano,

e toda a espécie de inebriantes perfumes,
perfumes inebriantes quantos possas encontrar;
vai a muitas cidades egípcias,
para aprender, aprender com seus eruditos.
Ítaca mantém sempre em tua mente.
Chegar lá é afinal o teu destino.
Mas nunca apresses a viagem.
É melhor que dure muitos anos,
e que já velho por fim à ilha aportes,
rico com o que ganhaste pelo caminho,
não esperando de Ítaca qualquer riqueza.

Ítaca ofereceu-te uma bela viagem.
Sem ela nunca te meterias ao caminho.
Mas agora nada mais tem para te dar.

E se a encontrares pobre, é porque ela não te enganou.
Sábio quanto te tornaste, com tão grande experiência,
já terás por certo percebido o significado das Ítacas.

O GORDO E O MAGRO

ANTON TCHEKHOV

Texto traduzido por Marina Khabenskaya

ISCAP

Portugal

marinak@iscap.ipp.pt

Texto revisto por Maria Helena da Costa Guimarães

ISCAP

Portugal

air_cloud@yahoo.com

Na estação de comboios encontraram-se dois amigos: um gordo e o outro magro. O gordo tinha acabado de almoçar na estação e os seus lábios, besuntados de manteiga, reluziam como duas cerejas maduras. Exalava dele um cheiro a sherry e a fleur d'orange. O magro acabara de sair da carruagem naquele momento e estava carregado de malas, sacos e caixas de cartão. Cheirava a presunto e a borra de café. Por trás dele espreitava uma mulher magricelade queixo comprido, a sua esposa, e o aluno de liceu alto com os olhos meio fechados era o seu filho.

— Porfírio! — gritou o gordo ao ver o magro.— És mesmo tu?
Meu querido amigo! Há quanto tempo!

— Meu Deus do céu! — exclamou de espanto o magro.— Micha!
Meu amigo da infância! Mas que fazes tu por aqui?

Os amigos beijaram-se três vezes e fitaram-se com os olhos rasos de lágrimas. Os dois sentiam-se agradavelmente surpreendidos.

- Querido amigo! – começou a dizer o magro depois de se terem beijado – Não estava nada à espera! Que surpresa! Vá, olha bem para mim! Continuas a ser um bonitão! Sempre encantador e janota! Deus seja louvado! Vá, conta lá como vai a tua vida? Estás

rico? Casado? Eu já sou casado, como vês... Esta é a minha mulher Luísa, Vantsenbakh em solteira... protestante. E este é o meu filho, Nafanail, aluno da 3ª classe. Este, Hafania, é um amigo da minha infância. Estudámos juntos no liceu!

-

Nafanail pensou por instantes e tirou o chapéu.

- Estudámos juntos no liceu! – continuou o magro. - Lembra-te como se metiam contigo? Chamavam-te Heróstrato por teres queimado com o cigarro o livro da escola e a mim chamavam-me Efiáltes por que era queixinhas. Ha-ha... Éramos crianças! Não tenhas medo, Nafanail! Aproxima-te mais dele... E esta é a minha mulher, Vantsenbakh em solteira ... protestante.

-

Nafanail pensou por uns instantes e escondeu-se atrás do pai.

- Então, como vais tu, meu amigo? – perguntou o gordo, olhando extasiado para o amigo. – Onde és tu funcionário? A que escalão já chegaste?
- Sou funcionário, meu caro amigo! Há já dois anos que atingi o oitavo escalão de assessor colegial e já tenho um galardão Stanislav. O salário é pequeno... mas paciência! A minha mulher dá aulas de música e eu faço cigarreiras de madeira. São fantásticas. Vendo-as a um rublo cada. Se alguém leva 10 ou mais, faço um desconto, claro. E assim nos vamos aguentando. Sabes, servi como funcionário no departamento e agora fui transferido para cá como chefe do mesmo departamento. Vou trabalhar aqui. E tu, como estás? Com toda a certeza que já és Conselheiro estatal.

- Não, meu querido amigo, pensa mais alto, - disse o gordo. Já sou Conselheiro do III grau e tenho duas estrelas.

O magro, de repente, ficou pálido e petrificado; mas logo o seu rosto se torceu em todos os sentidos num sorriso a tal ponto aberto, que até parecia que tinha visto estrelas ao meio-dia. E ele próprio se encolheu, se curvou, ficando ainda mais sumido. As suas malas, sacos e caixas de papelão encolheram-se, contraindo-se... O queixo comprido da sua mulher ficou ainda mais comprido. Nafanaïl pôs-se em sentido e abotoou todos os botões do seu uniforme.

- Eu, Excelência, ... É um grande prazer! Amigo, pode dizer-se, da infância e, de repente, estamos perante um tão alto dignitário! Hi-hi
- Vá la, chega! – disse o gordo, fazendo um trejeito. A que propósito falas nesse tom? Somos amigos desde a infância – E que vem para aqui fazer todo esse servilismo!
- Perdão! Mas o que está a dizer...- riu-se à socapa o magro, encolhendo-se ainda mais. A amável atenção de Excelência é como uma bênção revigorante. Estes aqui, Excelência, são o meu filho Nafanaïl e a minha mulher Luisa, protestante, de certo modo...

O gordo ainda queria objectar, dizer alguma coisa, mas na cara do magro estava estampada tal veneração, docilidade e azedume reverente que o Conselheiro sentiu vômitos. Virou a cara para o lado e estendeu a mão para se despedir do magro.

O magro apertou três dedos, fez uma vénia com todo o corpo e riu-se à socapa como um chinês: “hi-hi-hi”. A mulher sorriu. Nafanaïl fez um salamaleque e deixou cair o boné. Todos os três estavam agradavelmente surpreendidos.

Recensão

***BERLIM ALEXANDERPLATZ*, DE ALFRED DÖBLIN**

Micaela da Silva Marques Moura
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
ISCAP
Portugal
micaela.marques.moura@gmail.com

Considerado um dos cem livros mais importantes de sempre, foi publicado pela primeira vez na Alemanha em 1929 e tornou-se de imediato um grande sucesso. Esta obra-prima de Alfred Döblin narra a história de Franz Biberkopf, um homem com cerca de trinta anos que acaba de sair da prisão, onde esteve quatro anos por ter assassinado a namorada num ataque de ciúmes. Estamos na Alemanha dos anos 20, onde abunda a pobreza, o desemprego e a criminalidade. Biberkopf sai da prisão com a intenção de se redimir e levar uma vida fora da marginalidade. Não consegue atingir este objectivo e passado algum tempo volta de novo à prisão acusado de homicídio da sua nova namorada Mieke. Na prisão tem um encontro espiritual com a Morte e é apenas depois deste acontecimento - associado ao facto de o verdadeiro assassino de Mieke ser descoberto - que Biberkopf consegue iniciar uma nova vida.

Esta é *A História de Franz Biberkopf*, subtítulo e nome da personagem principal deste romance. No entanto o subtítulo apenas existe por insistência do editor do livro, porque o autor pretendia dar uma atenção especial à grande cidade que é Berlim, sobretudo a de Leste, a parte da cidade que Döblin melhor conhecia, uma vez que passou lá a infância, ali frequentou a escola e lá também abriu mais tarde o seu consultório (cf. p. 585). Aos detalhes do meio criminal berlinense teve acesso durante os anos de prática médica na cidade (cf. p. 585).

¹ Döblin, Alfred, *BERLIM ALEXANDERPLATZ*, 2.ª edição 2010, trad. Sara e Teresa Seruya, Publicações D.Quixote.

Na minha opinião um dos aspectos mais importantes do livro é a sua escrita, que simultaneamente nos fascina e nos dificulta a leitura do texto. Por muitos considerado um romance moderno para a época em que foi escrito, passa por vários níveis linguísticos: desde o típico dialecto berlinense ao estilo coloquial. Passa também por várias técnicas narrativas diferentes, salientando-se a técnica de colagem, onde o autor juntou além da narrativa na primeira pessoa, diálogos, monólogos interiores, recortes de jornais, canções, etc., estilo característico do movimento *Neue Sachlichkeit*, que surgiu na Alemanha um pouco depois do Expressionismo, círculo onde Döblin deu os seus primeiros passos literários.

A história de Franz Biberkopf foi por duas vezes adaptada a filme. A primeira vez em 1931, num filme para o cinema pela mão do realizador Piel Jutzi. Em 1980 Rainer Werner Fassbinder filmou uma série homónima deste livro, também conhecida do público português.

A tradução portuguesa de Sara e Teresa Seruya é de enaltecer, pois trata-se de um texto extremamente difícil de traduzir, mas as tradutoras conseguiram um excelente resultado. Prova disso é a opção pela técnica de domesticação da tradução para uma maior percepção por parte dos leitores e que transformou o dialecto berlinense num dialecto alfacinha, caracterizado, sobretudo, pelas inúmeras contracções que aparecem no texto, como é caso das frases: “Nee, nee, mit dir geh ich nich, Franz. Bei mir biste abgemeldet. Kannst dir dünne machen.” (p. 64²), que em português tem a seguinte tradução: “Nã, nã, Franz contigo é qu’eu não vou. Já te risquei da minha lista. Some-te, mas é.” (p. 104).

Esta 2.^a edição do romance (a 1.^a edição foi publicada em 1992) constitui para os leitores portugueses uma nova oportunidade para ler este grande romance alemão.

² Döblin, Alfred, BERLIN ALEXANDERPLATZ, 17. Auflage 1976, DeutscherTaschenbuch Verlag.

POLISSEMA NORMAS DE APRESENTAÇÃO

Normas gerais

- Todos os artigos devem ser disponibilizados em RTF (Rich Text Format), e páginas A4, obedecendo à seguinte formatação: espaçamento - 1,5 cm; margens laterais - 3,17 cm; topo e rodapé - 2,54 cm.
- O tipo de letra será Times New Roman: 12 para o corpo de texto; 10 para as notas de rodapé; 11 para citações destacadas e Referências bibliográficas.
- O título deverá ser escrito todo em maiúsculas.
- Para efeitos de destaque, não deverá usar negrito ou sublinhado mas sim *itálico*.
- Não usar cabeçalho e rodapé a não ser para indicar o número da página.
- Quadros, diagramas, gráficos ou imagens deverão ser igualmente entregues em ficheiro anexo.
- Nome, instituição a que pertence e *email* devem vir depois do título.
- Um resumo com 200-300 palavras na língua original do artigo e outro noutra língua devem aparecer no início do artigo.
- 5 a 10 palavras-chave na língua original do artigo e noutra língua devem aparecer no início do artigo, entre os resumos e o texto.
- A revista aceita contribuições em Português, Inglês, Francês, Alemão ou Espanhol.

Normas para citações

- Para citar no corpo de texto, pode usar parênteses ou notas de rodapé.
- Os números das notas de rodapé devem seguir as aspas e vir antes da pontuação. A pontuação deve ser colocada depois de fechar as aspas. Exemplos: O autor diz que “o livro é uma obra de arte”⁴; O autor diz que o livro é uma obra de arte⁴.
- As citações com mais de quatro linhas deverão ser destacadas do corpo de texto.
- Aceita-se as seguintes normas bibliográficas:
 - MLA (Cf. MLA Manual, OU: <http://www.umuc.edu/library/guides/mla.html>)
 - Apelido, Nome próprio do autor. *Título*. Local: Editor, Data de publicação.
 - Apelido, Nome próprio do autor. “Título de Artigo”. *Título*. Organizador. Local: Editor, Data de publicação. Páginas.
 - LSA (Cf. LSA Bulletin <http://www.lsadc.org/dec2001bltn/allbul.htm>)
 - Apelido, Nome próprio do autor. Data de publicação. *Título*. Local: Editor.
 - Apelido, Nome próprio do autor. Data de publicação. “Título de Artigo”. *Título*. Organizador. Local: Editor. Páginas.

POLISSEMA

GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS

General Guidelines

- All submissions should be presented in RTF (Rich Text Format) with 1,5 spacing, 3,17 for right and left margins and 2,54 for top and bottom margins, and should not exceed 15 pages (A4) or 30,000 characters (with spaces).
- The required font is Times New Roman, 12 for text body, 10 for endnotes, 11 for displayed text and bibliography.
- No Bold or Underline allowed – for emphasis, please use Italics.
- Do not use header or footer except for page numbers and endnotes.
- Tables, charts, graphics, and images should also be provided in a separate file.
- Your name, institutional affiliation, and email should be given after the title.
- A 200-300 word abstract in the original language of the article and another similar abstract in any other of the accepted languages should follow the heading.
- 5 to 10 key-words both in the original language of the article and in any other of the accepted languages should appear between the abstracts and the text.

- The journal will accept contributions in any of the following languages: English, French, German, Portuguese, and Spanish.

Citing

- For citing sources within the text, you may use parenthetical or endnote references.
- Endnote numbers should follow quotation marks and come before punctuation marks, and punctuation marks should be placed outside closing quotation marks. Examples: The author says that "the book is a work of art"⁴. The author says that the book is a work of art⁴.
- Quotations which are longer than 4 lines are to be displayed and not enclosed in quotation marks.

The following styles of reference are accepted:

MLA Style (See MLA Manual, OR:
<http://www.umuc.edu/library/guides/mla.html>)

Author/(Ed.) last name, first name. Title. Place: Publisher, Date of publication.

Author last name, first name. "Title of article". Title. Editor. Place: Publisher, Date of publication. Page numbers.

LSA Style (See LSA Bulletin <http://www.lsadc.org/dec2001bltn/allbul.htm>)

Author/(Ed.) last name, first name. Date of publication. Title. Place: Publisher.

Author last name, first name. "Title of article". Title. Editor. Place: Publisher. Page numbers.