

Jorge de Sena “no acaso de encontros tradutórios”: ecos petrarquistas*

Elisa Rossi

Universidade de Lisboa

elisarossi.pi@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1832-4591

RESUMO:

A partir dos anos Oitenta do século XX, destaca-se uma vertente crítica que pretende encarar a reflexão sobre a tradução poética à luz do recém-nascido conceito de “intertextualidade” (Kristeva, 1969), podendo este funcionar como “perspectiva alterada, embora o mais possível adequada, de um objecto já familiar” (Koppenfels, 2010 [1985]: 5). Na senda desta proposta, surge uma constelação de conceitos que favorece o surgimento de uma concepção aberta e anti-dogmática sobre a tradução, libertando-a das categorias normativas e aproximando-a de outras formas de diálogo “intertextual”, como são comumente consideradas a citação, a alusão ou até a paródia. A “consanguinidade entre tradução e citação” (Lourenço, 2021: 463) que caracteriza a obra de Jorge de Sena, com a sua pronunciada tendência intertextual, incentiva um estudo que assuma um tal posicionamento. Entre muitos exemplos possíveis, destacam-se as formas de cruzamento intertextual (citacional e tradutório) com a obra de Petrarca, que dizem respeito a uma muito pessoal recepção crítica do autor trecentista. Sem considerar a tradução como parte de um mais amplo sistema

* Este trabalho foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito da Bolsa de Doutoramento com a referência UI/BD/150714/2020.

dialógico, não seria possível distinguir e compreender os sinais de um encontro que desempenha um papel relevante na construção da obra poética seniana.

ABSTRACT:

From the 1980s onwards, a critical approach emerged seeking to consider the reflection on poetic translation in the light of the newborn concept of “intertextuality” (Kristeva, 1969), which could function as a “modified and more convenient perspective on a familiar object” (Koppenfels, 2010 [1985]: 5). In the wake of this proposal, a constellation of concepts has driven to an open and anti-dogmatic conception of translation, releasing it from normative categories and bringing it closer to other forms of “intertextual” dialogue, such as quotation, allusion or parody. The “consanguinity between translation and quotation” (Lourenço, 2021: 463) that characterizes Jorge de Sena’s work, with its pronounced intertextuality, calls for this kind of perspective. Among many possible examples, the forms of intertextual crossing (citational and translatory) with Petrarch’s work relate to a very personal critical reception of the author. Without considering translation as part of a broader dialogical system, it would not be possible to distinguish and understand the signs of an encounter that plays a relevant role in the construction of Sena’s poetic work.

PALAVRAS-CHAVE:

intertextualidade; Petrarca; Sena; tradução literária

KEYWORDS:

intertextuality; Petrarca; Sena; literary translation

Date of submission: 25/07/2023

Date of acceptance: 29/09/2023

Da mesma forma, a tradução é também uma penetração noutro texto.
Jorge de Sena (2008: 130)

1. Perspectivas diferenciadoras: tradução é intertextualidade

As implicações profundamente antagónicas que subjazem ao conceito de “intertextualidade” explicam as diferentes reinterpretações de que, desde a sua primeira formulação no ensaio de Julia Kristeva (1969), o termo tem sido alvo. A partir dos anos 1970, o conceito começa a aparecer nas discussões teóricas sobre a tradução e, na década seguinte, as referências e as interligações tornam-se cada vez mais frequentes. A relação entre a ideia de “intertextualidade” e os Estudos de Tradução é, no entanto, de difícil definição: além da polivalência do termo, cumpre considerar a história não linear da disciplina, que se institucionalizou nesta mesma altura (Holmes, 1972).

Tendo em conta as discussões subjacentes à “intertextualidade” parece possível, contudo, identificar duas vertentes principais. O primeiro conjunto de propostas aborda a intertextualidade como elemento característico do texto e, por consequência, como uma propriedade considerada tanto no texto de partida e no seu acto de leitura como no texto de chegada. No segundo caso — que aqui interessa —, a tradução pode ser entendida como forma de intertextualidade por excelência, desde que pressuponha absorção e transformação (“absorption et transformation”) de um texto antecessor num novo texto (Kristeva, 1969: 146).

Apesar de não levantar explicitamente a questão, o revolucionário volume de George Steiner, *After Babel* (1975), recusando as normas da linguística e reivindicando a autonomia da tradução em relação ao texto denominado “original”, abre caminho a uma diferente forma de olhar para a tradução. Não é por acaso que o primeiro estudioso a falar explicitamente, em 1985, de tradução como uma forma intertextual, Werner von Koppenfels (2010 [1985]: 5)¹, inaugure o ensaio com uma citação do crítico inglês:

Over some two thousand years of argument and precept, the beliefs and disagreements voiced about the nature of translation have been almost the same. Identical theses, familiar moves and refutations in debate recur [...] from Cicero and Quintilian to the present day. (1975: 239)

A partir de von Koppenfels é elaborada uma proposta que considera a tradução através de um novo prisma teórico, como resposta a esse debate milenar sobre a natureza da tradução, procurando utilizar noções pré-existentes para propor uma “perspectiva alterada, embora o mais possível adequada, de um objecto já familiar” (2010 [1985]: 5). Neste sentido, o controverso termo “intertextualidade” poderá, na opinião do crítico, libertar-se de apropriações semânticas que, por exemplo, foram feitas pelos chamados pós-modernismo e pós-estruturalismo, de maneira a definir

¹ A tradução portuguesa aqui proposta tem como texto de partida a tradução italiana publicada no segundo número da revista *Testo a fronte* (2010); excepto indicação contrária, todas as traduções são minhas.

apenas um processo que implica uma recepção activa de um outro texto. A tradução será assim um caso específico de intertextualidade, ao lado, por exemplo, de outras formas citacionais, pois a ela subjaz a lei da repetição e da mudança, implicando, antes de mais, uma passagem entre, pelo menos, dois sistemas linguísticos.

A inevitável perda de significado que se verifica na passagem do texto de partida para o texto de chegada será compensada pela recepção crítica do texto original, sendo o segundo não uma cópia literal do primeiro, mas sim o resultado de uma interação activa, de uma “hermenêutica poética” (2010: 6), de uma síntese entre os dois textos, dois sistemas linguísticos e duas personalidades poéticas: a do autor traduzido e a do tradutor. No cerne do processo de tradução existe sempre, no entendimento de von Koppenfels, uma actividade de discernimento e de selecção dos aspectos específicos da obra de partida: encontra-se aqui uma crítica dirigida a Gérard Genette, autor que, como é sabido, elaborou uma articulada taxonomia do conceito, definindo as diferentes formas de “sobreposição” entre textos:

Desta forma, o texto não seria, como no metafórico título de Gérard Genette no seu mais recente livro sobre o assunto, um “palimpsesto”, uma sobreposição de duas escritas, onde o hipotexto pode ser decifrado, mas, pelo contrário, o resultado de uma operação verbal, uma interação com um original estrangeiro criticamente recebido e activamente transformado. (Koppenfels, 2010: 7)

Ainda segundo von Koppenfels, o esperado “potencial dinâmico” (2010: 7) da intertextualidade é explorado na história da literatura através de exemplos de traduções em que tanto a reflexão crítica como a própria escolha dos paratextos deixam entrever uma interacção consciente e elaborada com o texto de partida. No Romantismo, por exemplo, o aparecimento da ideia de “tradução estranhante” (Schleiermacher, 2003 [1838]) — segundo a qual no texto de chegada deveria reconhecer-se o texto de partida — revela uma explicitação crítica no que diz respeito ao estatuto da obra original. Outro exemplo pode encontrar-se em várias obras de poética modernista — como as de Ezra Pound e T.S. Eliot — onde a tradução integra um *continuum* intertextual composto também pelas práticas de alusão, adaptação ou citação, através das quais a tradição literária é reinterpretada, adquirindo novos sentidos a cada acto de reinterpretação.

O foco proposto pelo crítico alemão situa-se, portanto, no processo hermenêutico inerente à tradução, na compenetração e no jogo de interacção entre os dois textos, cada um com a sua própria orientação linguística e cultural. Desta forma, na sua opinião, seria possível afastar-se da observação do texto traduzido como sendo apenas “fiel” ou “não fiel” ao texto original, para abandonar finalmente as seculares polarizações que, desde a antiguidade clássica, impedem a consideração do aspecto realmente importante da tradução, isto é, de que forma dois textos literários interagem um com o outro através de uma contínua recepção dialógica.

Tal concepção beneficia também da leitura histórica do conceito de *imitatio*, próprio da retórica clássica; é o que faz, por exemplo, Renate Lachmann (1987) ao estudar as três versões russas do *Exegi Monumentum* de Horácio através de uma fenomenologia complexa, cujo objectivo essencial é o de considerar a tradução dentro de um intrincado jogo intertextual e numa relação dialógica com o texto de partida,

em relação ao qual existe apenas uma precedência temporal, e não uma diferença no grau de autoridade.

O mérito da introdução e do desenvolvimento destas leituras cabe a Emilio Mattioli, figura essencial para perceber a viragem que atravessou a reflexão tradutológica italiana da segunda metade do século XX. No artigo “Intertestualità e traduzione” (1992), Mattioli retoma os estudos de von Koppenfels e de Lachmann, partindo da convicção de que “a ideia de intertextualidade serve para legitimar e fundar a tradução, sublinhando a dimensão aberta da obra literária” (2017 [1992]: 137). Contudo, o maior risco desta perspectiva é, no seu entendimento, o de descurar a passagem entre dois sistemas linguísticos, pois a especificidade própria de uma tradução, em comparação com outras formas de referência textual, está na presença de outra língua a actuar dentro do texto. Para enfrentar este e outros problemas, Mattioli propõe olhar para a intertextualidade como o “encontro entre poéticas” (2017: 138), recuperando, para tal, o conceito de “poética” definido por Luciano Anceschi. Segundo afirma este autor, a poética é “a reflexão que os artistas e os poetas exercitam no fazer, indicando os seus sistemas técnicos, as normas operativas, as moralidades, os ideais” (1983: 46). Aproveitando este conceito, pode revalorizar-se a importância do texto de partida, que, na opinião de Mattioli, tem sido obscurecido pelos estudos críticos de tradução, com o propósito de dar relevância ao texto traduzido.

Na afiliação de Mattioli ao pensamento crítico de Anceschi torna-se manifesta a vontade de ultrapassar a forma normativa e obtusa de olhar para a tradução e, em geral, para as obras literárias: a única solução, sublinha Anceschi, seria passarmos da pergunta “O que é a arte?” para a pergunta “Como é que definimos a arte?”, para tornar possível um sistema crítico aberto e experiencial, de matriz neo-fenomenológica.

A apropriação do conceito de “poética” pelos Estudos de Tradução (por exemplo, Lefevere, 1992) tem, segundo Mattioli, uma forte proximidade com as reflexões de Antoine Berman, sobre uma mais específica “poética do tradutor”, que se cita directamente:

Tout traducteur entretient un rapport spécifique avec sa propre activité, c’est-à-dire a une certaine conception ou perception du traduire, de son sens, de ses finalités, de ses formes et modes. *Conception et perception* qui ne sont pas purement personnelles, puisque le traducteur est effectivement marqué par tout un discours historique, social, littéraire, idéologique sur la traduction (et l’écriture littéraire). (1995: 74)

A ideia de poética não seria apenas, portanto, a afirmação da expressão individual do autor–tradutor, mas sim a manifestação de um mais amplo sistema cultural. A tradução pode assim ser estudada, ao mesmo tempo, como parte de um projecto consciente, subjectivo e colectivo. Mattioli recusa então as críticas de excessivo “giustificazionismo”: olhando para as escolhas tradutórias como sendo a expressão de diferentes poéticas em diálogo entre si, e não como opções preconcebidas — certas ou erradas —, é possível perceber as razões profundas em que essas mesmas escolhas assentam, e “nesta base apontar também, de forma não impressionista, os insucessos tradutórios” (2017: 181).

Das sugestões conceptuais que atravessam as leituras apresentadas, perfila-se uma abordagem crítica que considera as diferentes estratégias tradutórias dentro de um mais amplo contexto de recepção literária — concretizado também através de outras formas dialógicas, entre as quais a citação surge como caso exemplar, ao ser a modalidade mais directa e transparente de inter-relação entre textos — e tendo em conta os lugares em que emerge o “strumento eurístico” da autorreflexão crítica do tradutor (Mattioli, 2017: 137), dentro de uma dimensão que é contextualmente individual e colectiva.

Ao assumir as intenções e implicações destas perspectivas, vislumbram-se diferentes possíveis aplicações; entre estas, destaca-se a potencialidade de um estudo que reflecta sobre o encontro entre a poética específica de um poeta–tradutor e a dos autores por ele traduzidos. O caso de Jorge de Sena, cuja “voracidade poética” (Sena, 2001 [1971–1972]: 18) faz com que ele se afigure como um dos tradutores portugueses mais produtivos do século XX, é indicativo de uma interacção complexa e transformadora com poemas alheios, prestando-se a uma leitura que considere o conjunto da sua obra. Nomeadamente, no diálogo com Petrarca podem observar-se as interligações entre a tradução e a citação, formas convergentes de uma mesma, activa e criativa, assimilação.

2. A poética intertextual de Jorge de Sena entre reflexão e experiência

Ao delinear o horizonte em que se situa a vasta obra de Jorge de Sena, cumpre considerar, no Portugal da segunda metade do século XX, uma geral intensificação da abertura do meio literário para as literaturas estrangeiras e um crescente recurso à prática intertextual. É sobretudo no âmbito das revistas literárias activas entre os anos de 1940 e 1960 que se pode individuar o centro propulsor desta tendência, observando a presença de projectos editoriais versáteis, em constante equilíbrio entre tradição e apologia da ruptura, e com uma forte inclinação para os movimentos literários estrangeiros, ao ponto de podermos falar de um “propósito colectivo de divulgação de referenciais estrangeiros que rasgassem novos horizontes para a poesia portuguesa de então” (Mendes, 2006: 8). Entre essas revistas literárias destacam-se os *Cadernos de Poesia*, cuja segunda série (1951) é coordenada por Sena, e a revista *Árvore* (1951 e 1953) — ambas experiências que visam delinear, segundo o lema “A poesia é só uma!”, uma concepção abrangente e unitária de poesia, capaz de transcender a individualidade de maneira a ultrapassar as fronteiras geográficas e temporais. Não apenas no caso de Sena, mas também de um grande conjunto de autores da época — como por exemplo Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Sophia de Mello Breyner, para citar alguns —, a actividade tradutória insere-se neste contexto, constituindo uma via primária de acesso aos textos estrangeiros, que, através de uma interacção crítica e criativa, se tornam parte integrante do sistema literário português.

Por vários aspectos afins à poética modernista eliotiana, a interpretação seniana distingue-se destas tendências partilhadas, principalmente por fazer do diálogo intertextual um dos cernes do seu sistema poético, sobretudo, e de forma mais manifesta, a partir do prefácio da primeira edição de *Poesia — I* (1961), momento de essencial relevância para a compreensão de toda a obra de Sena. Aqui, o autor

esclarece e delinea programaticamente os alicerces da sua escrita poética, que terão, ao longo de sucessivas colectâneas poéticas, um contínuo desenvolvimento dialéctico. Precisamente na altura de explicar o seu posicionamento face à “poética do fingimento” — ou seja, para com aquele Fernando Pessoa que tinha sido e ainda será, mas de forma diferente, um mestre indiscutível —, Sena formula uma das declarações mais conhecidas sobre o entendimento da poesia enquanto experiência humana partilhada através da linguagem:

Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto. (2013: 726)

A ideia de que a poesia funciona como meio para preservar e re-activar um espectro de vivências *possíveis* fundamenta o emergir da “poética seniana do testemunho”, constituindo um *fil rouge* que atravessa também os seus escritos explicitamente dedicados à tradução. Mais adiante no mesmo prefácio, ao defender-se de acusações que denunciavam a influência de outros autores nos seus textos, Sena individua explicitamente o lugar de procura do “convívio de testemunhas” na actividade tradutória:

Tão amante e estudioso que fui sempre da “minha” língua portuguesa e dos seus poetas chegou a dizer-se que eu escrevia “traduzido” — sim, amigo leitor, é aliás uma verdade: sempre busquei “traduzir-me” para português, como a um poeta português convém, em lugar de escrever em inglês, francês ou em espanhol, com palavras portuguesas, os resíduos das minhas adorações estrangeiras, qual acontece a tantos que tão portugueses parecem. Tão interessado sempre em quanta poesia se escreveu no mundo, e tendo traduzida tanta — porque o convívio das “testemunhas” é a única maneira de ultrapassar os tribunais de exceção que os grupos e os interesses criados constituem, chegou a insinuar-se que toda esta poesia eu transferia para mim. (2013: 728–729)

Através de tal posicionamento, reiterado também em outros lugares da sua obra, e, especialmente, no texto “Citar ou não citar — eis a questão” (1984 [1961]), é possível vislumbrar, como sugere Fazenda Lourenço, um entendimento *ante-litteram* do conceito de intertextualidade, sobretudo no que diz respeito à necessidade de arquivar uma “crítica das fontes” passadista (2021: 468–469). A proposta de imaginar o *continuum* das obras literárias com base na capacidade dos homens de “dar como inane ou inútil tudo o que está feito, ou daí partirem para uma transmutação de sentido, que, com os mesmos materiais, outros olhos anteriores não podiam ver” (Sena, 1984 [1961]: 120), diz respeito à carga ontológica do discurso que o autor faz, quase indistintamente, ao descrever a sua concepção de tradução e da prática citacional.

Surpreende, portanto, em Sena, a frequente presença de referências à prática da tradução e àquela que hoje chamamos de prática intertextual, ao longo de textos mais explicitamente dedicados à poesia ou a temáticas ensaísticas. Este entendimento é sustentado por uma concepção de poesia como arte existencial, em que o “acaso de encontros tradutórios” orienta a escrita e alimenta o desejo de “transpor para português” (Sena, 2001: 18) versos concebidos em outras línguas.

Aliás, outro elemento determinante para perceber a progressiva construção da obra tradutória é, precisamente, a questão da *escolha*. Através da leitura sobretudo dos diários e da correspondência de Jorge de Sena, emerge a história de uma actividade orientada pela eleição autónoma e arbitrária de determinados autores, cujos versos são assimilados através da tradução, muitas vezes concretizando-se em pontuais publicações — por exemplo, nos jornais *O Comércio do Porto* e *Diário Popular*, ou em revistas como *O Tempo e o Modo* —, encontrando só num segundo momento (e não sempre) em formato de livro.

Este parece ser o contexto em que, progressivamente e com muitos fluxos e refluxos, se vão constituindo os cinco volumes de traduções poéticas de Sena, uma obra monumental que pode ser mais facilmente descrita como pertencente a duas tipologias principais. Por um lado, as traduções “monográficas”, isto é, *90 e mais quatro poemas de Constantino Cavafy*, publicada em 1970, e *80 poemas de Emily Dickinson*, projectada pelo autor para meados dos anos Setenta, mas publicada apenas em 1979. Do segundo grupo, por outro lado, fazem parte as duas antologias de poesia “universal”, nomeadamente *Poesia de 26 séculos* (1971/2, inicialmente publicada em dois volumes) e *Poesia do século XX* (1978, publicada postumamente). O quinto caso que, pela sua peculiaridade, não se encaixa em nenhum dos dois grupos é a tradução dos *Poemas ingleses* de Fernando Pessoa, projecto que acompanhou o autor desde os anos 1950 até à publicação completa dos poemas, em 1974.

O formato antológico confirma, em todos os casos, a centralidade do processo de selecção por parte do autor; nas antologias monográficas, ou de autor, o critério de selecção dos poemas parece ser sustentado pelo carácter representativo que estes desempenham nas obras de Cavafy e Dickinson, assim como pela tentativa de fornecer ao leitor como que uma síntese, o mais possível eficaz, da obra original. Nas antologias de poesia universal há, sim, de maneira similar, uma atenção à representatividade da selecção, mas sobressai também um forte reconhecimento do sucesso — criativo e prático — do exercício tradutório: ao justificar a ausência de autores considerados relevantes, Sena afirma: “Tudo isto resulta, necessariamente, do modo como as traduções de poesia são feitas: não só o que nos atrai, mas aquilo cuja tradução nos parece que resulta ou se tem paciência de levar a cabo” (2001: 16).

Outro aspecto que importa ter em conta é o “sentido de missão”, como lhe chama Fátima Freitas Morna, próprio da obra seniana, ou seja, um “espírito de divulgação” em que transparecem “traços de um didatismo, digamos, superior” (2022: 53), que visam, por um lado, intervir na organização, considerada tendenciosa, do panorama literário português e, por outro, sugerir uma ideia de poesia que, livre do “afã da contemporaneidade”, possa ser reconhecida como uma “modernidade de sempre” (Sena, 2001: 9). Neste sentido, sobressai uma forte intencionalidade que percorre a obra poética (evidente sobretudo no recurso a epígrafes, glosas, etc.), a obra ensaística e, como visto, a obra tradutória, que é dirigida precisamente à criação de uma imagem em que poetas antigos e modernos, portugueses e estrangeiros, participam de uma única dimensão dialéctica. Este “sentido de missão” aparece na sua forma crítica não apenas nos paratextos introdutórios às antologias, mas também num considerável trabalho crítico-didáctico fortemente apelativo para os leitores, contido nas notas biográficas e nos comentários aos poemas.

O que distingue as duas tipologias de antologias é, portanto, apenas uma questão de abrangência e completude do aprofundamento, que, nos casos de Cavafy e Dickinson, se concretizou em verdadeiros livros de estudo crítico. De resto, os diferentes projectos apresentam estruturas parecidas no que concerne às intenções programáticas, ao teor dos seus paratextos — tendo também vários pontos de contacto, através de referências cruzadas entre os volumes — e aos critérios que têm orientado o trabalho de tradução.

Querendo considerar a “reflexão” própria da poética com que, segundoANCESCHI, o autor define os seus “ideais” tradutórios, além das “Notas de tradução” específicas de cada projecto, são quatro os textos em que Sena reflecte explicitamente sobre a própria ideia de tradução: (I) “Sobre traduções, umas breves notas”, 1953 (Sena, 2008: 39–42); (II) “Traduções de versos”, 1956 (Sena, 2008: 49–52); (III) “Introdução à primeira parte”, em *Poesia de 26 séculos*, 1971–1972 (Sena, 2001: 15–21); (IV) “Forma, conteúdo e tradução”, 1974 (Sena, 2008: 127–132). As questões levantadas, embora com diferentes formulações, permanecem constantes ao longo do tempo — num arco que vai, portanto, dos anos de 1950 aos anos de 1970; aliás, se lermos as “Notas de tradução” dos volumes como parte deste conjunto, apercebemo-nos de como os critérios partilhados são, em linha geral, os mesmos.

Em primeiro lugar, estes textos alcançam o mesmo nível ontológico do discurso que caracteriza outros textos acima citados, sendo que a reflexão acerca da tradução é também ocasião para uma mais ampla consideração de carácter ético-moral. O âmago da reflexão consiste em enfrentar a questão da “intraduzibilidade”. O ponto de partida é a aceitação da “irreducibilidade” de cada manifestação comunicativa humana, entendida também ao nível intersemiótico jakobsoniano: “Haverá tradução mais difícil que traduzirmo-nos, ainda que só pelos gestos de prazer físicos, para quem amamos?” (Sena, 2001: 21). Todavia, isto não pode justificar uma postura renunciatória — e é aqui que Sena individua, “por um lado, superstições, e, por outro, tradutores maus ou preguiçosos” (2008: 129) —, a avaliar a traduzibilidade das expressões consideradas contextuais. A transmissão entre línguas e literaturas, dos tempos antigos até hoje, demonstra que a comunicação poética é possível, sendo hipócrita, na opinião do autor, continuar a viver imergido no meio da tradução enquanto se nega, ao mesmo tempo, a sua possibilidade. Aliás, para Sena, é precisamente o facto de existirem condicionalismos específicos na linguagem que comprova a viabilidade do acto tradutório. O “esforço para a comunicabilidade” (Sena, 2008: 41), a necessidade de se apropriar do que é *especificamente* diferente de si, é visto como conatural ao ser humano.

Do ponto de vista da aplicabilidade prática, o conceito de intraduzibilidade é discutido através do mesmo argumento que normalmente o sustenta: o de considerar as peculiaridades fonéticas e rítmicas das línguas como obstáculos à tradução, porque não reproduzíveis de forma *materialmente* idêntica na passagem entre uma e outra língua. Quanto mais existirem músicas, sons, significados locais, teremos, quando muito, na opinião do autor, a demonstração de que “se o inefável é transcendente, por certo que não dependerá dos sons mais agradáveis em qualquer língua, e haverá que lhes corresponda noutra” (2001: 20).

É a partir desta postura que Sena elabora a explicação do seu próprio *fazer* tradutório, que pode ser sinteticamente descrito como uma procura de

“equivalências” — palavra a que recorre frequentemente — entre os textos de partida e os de chegada, através de um rigoroso conhecimento histórico, linguístico e literário do texto de partida. Todavia, o entendimento que o autor faz do termo “equivalência” tem a sua formulação mais extensa no último artigo, de 1974, onde Sena utiliza o debate sobre tradução como *medium* para polemizar contra uma certa postura da crítica estruturalista. É precisamente na indissolubilidade do binómio “forma–conteúdo”, e, mais especificamente, na ideia de que “traduzir é criar noutra língua não outro poema, mas o *mesmo*” (2008: 131), que reside a postura que, de um ponto de vista teórico, acompanha a sua actividade tradutória ao longo dos anos. Isto é, tentar alcançar, através de um estudo aprofundado e consciente do original, “aquela unidade estrutural que no texto original havia”, ou, por outras palavras: “[N]ão mais nem menos do que lá está” (2008: 52), para chegar à realização de um efeito *equivalente* ao do texto de partida.

Isto reflecte-se sobretudo na procura da manutenção dos aspectos formais, uma das características mais marcantes nos processos tradutórios. Todavia, ao longo dos diferentes projectos, são expostos os raciocínios que acompanharam o processo decisório: o recurso à reprodução da trama fónico-rítmica não é previamente assumido, mas avaliado em relação ao entendimento que o autor faz do significado histórico-literário dos poemas — vejam-se, neste sentido, exemplos como a tradução da rima nos sonetos pessoanos, considerada exornativa, ou a transposição dos versos jámbicos do Cavafy em versos livres.

No que interessa outra fundamental questão inerente à prática tradutória, o debate sobre a propriedade intelectual do texto e os seus presumidos graus de originalidade, Sena, em linha com o que se disse até agora, propõe uma tradução que não seja “imitação” nem “recriação”, mas antes “imitativamente recriativa”, que seja, portanto, respeitosa do que existe no texto, através de uma postura de humildade inteligente e não superficial, baseada na recepção crítica do texto a traduzir (2008: 51). O constante trabalho de aprofundamento de Sena sobre os autores que traduz comprova-se não só, de forma mais manifesta, pelo teor crítico que caracteriza os paratextos das antologias — introduções, notas e bibliografias — mas também pela grande quantidade de documentos privados, pertencentes aos diários e à correspondência, em que Sena dá conta dos seus estudos ou reflexões.

A procura de um ponto de mediação no encontro intertextual marca também a reflexão sobre os poemas da antiguidade: postulando, como visto, a negação de um progresso nas artes, Sena propõe-se, de um ponto de vista mais operativo, a procurar um “compromisso entre o estilo da época e do autor e a linguagem do nosso tempo”: nem “arcaizar” nem “modernizar” os poemas traduzidos, que devem resultar vivos e respeitosos da expressão e da intenção com que nasceram (2001: 19).

A constelação de pensamentos e ideais que se delineia através destes momentos de reflexão pode ser útil se não for avaliada de forma normativa: trata-se de linhas de orientação, em que emerge de forma clara um propósito mais abrangente, que envolve todo o sistema da obra. Importa, portanto, assumir estas considerações como momentos de explicação e de auto-reflexão, e observar como se concretizam através do diálogo com os autores traduzidos. Neste sentido, torna-se útil a aproximação entre a análise da tradução e o levantamento de outros cruzamentos intertextuais —

igualmente presentes e semanticamente relevantes dentro do sistema da obra — que permitem “libertá-la” dos riscos do isolamento.

Jorge Fazenda Lourenço dedica um capítulo inteiro do seu estudo ao “palimpsesto” seniano, descrito, segundo a taxonomia proposta, através de várias “dimensões importantes, e não raro complementares”, entre as quais figura, em plena autonomia, a tradução (2021: 457–517). Além das obras de tradução propriamente ditas, ao longo da sua análise sobressaem vários exemplos em que o processo tradutório converge nos casos de citação em epígrafe, tanto dos títulos das colectâneas como das suas secções, ou, ainda, das glosas, podendo falar-se de “uma junção de intertextualidade hétero e homoautoral” (2021: 481). Por exemplo, acontece frequentemente que as epígrafes sejam referidas na tradução publicada em antologias como *Poesia de 26 séculos* ou *Poesia do século XX*, ou que, nos poemas–glosas, a epígrafe (em língua original) seja traduzida no primeiro verso do poema, abrindo um diálogo directo com o autor citado, como é o caso da “Glosa de Guido Cavalcanti”. As traduções de poemas que Sena produz ao longo dos anos fazem parte do sistema da sua obra literária, muitas vezes “citacionalizando-se” em lugares diferentes, cada um com a sua função específica, e tomando parte na construção do sentido.

3. Duas traduções possíveis: ecos de Petrarca em Jorge de Sena

Embora aparentemente menos visível, um exemplo da fusão entre a obra “própria” e alheia é o do encontro intertextual com a obra de Francesco Petrarca. Os seus versos figuram, em tradução, em dois lugares: o primeiro é a epígrafe de abertura a *Poesia de 26 séculos*, que consiste num trecho da epístola latina a Giacomo Colonna; o segundo são as traduções de cinco poemas do *Canzoniere* dentro desse volume: quatro sonetos (CCCIII; CCCV; CCCXXXIII; CCCXLVII), intitulados com o primeiro verso italiano, não traduzido, e a canção “Italia mia...” (CXXVIII).

O entusiasmo pela descoberta da epístola é testemunhado numa carta, datada de 2 de Março de 1970, ao amigo Eugénio de Andrade, activo participante no projecto editorial, sendo que desempenhou o papel de mediador entre Sena e José da Cruz Santos, responsável pela Editorial Inova, que publicou a colectânea:

Para a poesia de 26 séculos, encontrei, numa das epístolas latinas de Petrarca, uma maravilhosa epígrafe que junto copio, para ser anteposta à introdução. E, se me der a paciência, concluirei a tradução da célebre canção italiana dele à Itália, por me ter dado o caso de consciência de ele estar ausente da antologia. Aliás acabei de ler mais uma biografia dele, de um especialista americano que é considerado hoje uma das maiores autoridades em Petrarca, que me comoveu muito pela grandeza humana que foi a dele, e a coragem política que em mais de uma oportunidade ele teve como o maior desassombro, do alto do que era (tratada por legiões de medíocres canalhas) o seu prestígio de grande homem europeu. (Andrade e Sena, 2016: 294–295)

Surgem, ao longo desta passagem, pelo menos duas questões que permitem abordar preliminarmente o entendimento da presença de Petrarca na obra de Sena. Por um lado, existe uma forma de aproximação à personalidade do autor, com a sua experiência de vida, testemunhada pela leitura da biografia que é, com toda a probabilidade, a de Hernest Hatch Wilkins (1961) e que, aliás, se encontra no acervo

de livros de Jorge de Sena que foram oferecidos à Biblioteca Nacional de Portugal². Além disso, temos um indício relativo à génese das traduções de Petrarca contidas na *Poesia de 26 séculos*: embora a “Canção à Itália” figure como última na publicação do livro, esta foi, como parece presumível, a primeira tradução de Petrarca a ser realizada por Sena. Foram a aproximação “biográfica”, portanto, e, de forma mais camuflada, o sentido de responsabilidade que o levaram a incluir o autor italiano num projecto que, como visto, possui também uma vincada intenção crítica e didáctica: estes são os principais pontos de encontro através dos quais se desenvolve o diálogo intertextual.

Tal “aproximação biográfica” parece concretizar-se na escolha das passagens a traduzir da epístola, nas quais Petrarca descreve a sua relação com autores de outros tempos e lugares, mestres de vida. A epígrafe, originariamente em hexâmetros latinos, é transposta para uma versão em que, pelo menos aparentemente, o grau de criatividade e os critérios observados são profundamente diferentes dos enunciados nos textos programáticos referidos acima, sobretudo no que diz respeito à conservação dos conteúdos. O texto de referência para a tradução é, muito provavelmente, retirado de uma antologia petrarquista em língua inglesa (1966), presente também na biblioteca particular do próprio Sena. Referem-se aqui, sinopticamente, a versão inglesa e o texto em tradução, assinalando, no texto que se pressupõe como intermediário (*support translation*) e, portanto, como texto de partida, os sintagmas seleccionados e reformulados na tradução para português:

They come to me *from every century*
And every land, illustrious in speech,
In mind, and in the arts of war and peace.
Only a corner in my house they ask;
They heed my every summons: at my call
They are with me, ever welcome while they
stay,
Ready to go, if I wish, and to return.
Now these, now those I question, and they
[answer
Abundantly. Sometimes they *sing* for me;
Some tell me of the mysteries of nature;
Some give me counsel for my life and death;
Some tell of high emprise, bringing to mind
Ages long past; some with their jesting words
Dispel my sadness, and I smile again;
Some teach me to endure, to have no longing,
to know myself. Masters are they of peace,
Of war, of tillage, and of eloquence,
*And travel o'er the sea. [...]*³

Dos séculos me chegam estas vozes
e de tantos países!
Quando cantam,
uns falam dos mistérios da natura;
outros me acordam para a vida e
[a morte;
ou cantam de altos feitos, recordando
as eras já passadas; outros brincam,
esqueço a tristeza, fazem-me sorrir.
Alguns há que me ensinam a sofrer,
a não sentir saudade, a conhecer-me.
Mestres me são de guerra e paz,
[do esforço
posto em criar, e de arte no dizer,
e de viagens sobre o mar profundo.
(2001: 13)

² Esta razão está na base de todas as hipóteses que se seguem de individuação dos textos de partida para as traduções de Sena.

³ “[N]ec gaudia norunt/Nostra voluptatemque aliam comitesque latentes,/Quos michi de cuntis simul omnia secula terris/Transmittunt, lingua, ingenio belloque togaque/Illustres; nec difficiles, quibus angulus unus/ Edibus in modicis satis est, qui nulla recusent/Imperia assidueque adsint et tedia nunquam/Ulla ferant, abeant iussi redeantque vocati./Nunc hos, nunc illos percontor; multa vicissim/Respondent, et multa canunt et multa loquuntur./Nature secreta alii, pars optima vite/Consilia et mortis, pars inclita gesta priorum,/Pars sua, preteritos renovant sermonibus actus./Sunt qui festivis pellant fastidia verbis,/Quique

Além da escolha de transpor os que eram inicialmente hexâmetros latinos em decassílabos portugueses — escolha que, inevitavelmente, pede uma síntese dos conteúdos —, há também uma tendência evidente para reduzir, de uma forma o mais possível essencial, os conteúdos e os reformular através de uma sintaxe cadenciada. É provável que esta operação se verifique para obter uma medida adequada às dimensões de uma epígrafe, mas também parece ser a consequência de uma reformulação pessoal da crença, partilhada com o autor trecentista, na função formativa e afectiva desempenhada pelo meio literário, a que subjaz um processo de personificação. Não é necessário comentar analiticamente a passagem para observar uma completa libertação e reapropriação do discurso através da nova sintaxe, certamente favorecida pela mediação do texto inglês. Esta reelaboração não seria inusual, se não considerarmos as características próprias da epígrafe, que se distingue das outras formas geralmente chamadas “intertextuais” precisamente pela “reprodução precisa e fiel de expressões ou enunciados extraídos da obra de um outro autor” (Bernardelli, 2018: 30).

Ao contrário do uso muito mais literal que Sena costuma fazer das citações traduzidas que escolhe como epígrafes, destaca-se aqui uma peculiar combinação entre uma função de “evocação de autoridade” e uma função “amplificadora ou de estímulo” (Bernardelli, 2018: 32), dando origem a uma transmissão do pensamento do poeta italiano profundamente filtrado pela tradução de Sena.

A apropriação criativa do trecho é sugerida também por Fazenda Lourenço, quando o relaciona com o poema “Envoi”, escrito por volta de 1970 (ano de que, aliás, é datada a carta a Eugénio de Andrade, que referimos) e que pertence à colectânea *Visão perpétua* (1989). Aqui, segundo o estudioso, no jogo realizado através da homofonia entre “vós” (os poetas traduzidos, aos quais o poema é dirigido) e “voz”, poderia ser vista uma “relação... com as «vozes» da epístola de Petrarca” (Lourenço, 2021: 465). Na realidade, como se vê pela comparação entre os dois textos, a palavra “vozes” é um acréscimo do tradutor português, operação que ulteriormente confirma o grau de intervenção no texto e as prováveis ligações, mais ou menos conscientes, com o poema incluído em *Visão perpétua*.

Outro aspecto já presente na passagem da carta a Eugénio de Andrade, o impulso crítico-didáctico, volta a aparecer na última nota da “Introdução à primeira parte” de *Poesia de 26 séculos* e especialmente na “Nota biográfica” relativa a Petrarca. No primeiro caso, Sena explicita a referência da epígrafe e sintetiza as razões da escolha, sublinhando a centralidade de Petrarca no meio literário e relatando a presença de cruzamentos genealógicos ítalo-portugueses entre os séculos XIV e XVI:

Mestre de poetas e de humanismo há seis séculos — até para muitos que nunca o leram — Francesco Petrarca deu-nos a epígrafe ideal para esta colectânea, no fragmento, que traduzimos, de uma das epístolas latinas. O destinatário dela, grande figura italiana do século XIV e amigo e protector de Petrarca, é interessante notar que terá sido 5.º avô

iocis risum revehant, sunt omnia ferre/Qui doceant, optare nichil, cognoscere se se;/Sunt pacis, sunt militie, sunt arva colendi/Artifices strepitusque fori pelagique viarum” (Petrarca, 2004: 78).

do nosso Sá de Miranda, *si vera est fama*, como foi antepassado de Vittoria Colonna cuja poesia está representada aqui. (2001: 21)

Uma exigência similar de destacar os curto-circuitos entre as duas literaturas — e, ao mesmo tempo, de incentivar o conhecimento e a leitura da obra petrarquista — está presente na última secção do volume, numa das mais extensas notas biográficas. Além de estar referida minuciosamente a sua “vida inquieta” e a sua fecunda produção artística, Petrarca é apresentado como o “primeiro homem de letras moderno, em que arte consumada e a expressão de uma personalidade se fundem, fazendo de uma experiência de vida uma obra de arte”; mais adiante, é-lhe consagrada uma forma de proximidade: “[H]omem do seu tempo, atento aos acontecimentos e intervindo neles com a força da sua palavra” e “mestre de poesia e de transformação poética na vida” (2001: 302–303). Todos estes sintagmas evocam imediatamente uma concepção partilhada do instrumento poético, retomando o “Prefácio” à primeira edição de *Poesia I*. Finalmente, volta a aparecer uma postura polémica (embora sempre didáctica) relativa à necessidade de reconhecer o impacto da obra petrarquista: “A sua importância na cultura ocidental durou séculos, e está longe de ter-se extinguido: ainda hoje poetas petrarquizam, a única diferença, para pior, é que o ignoram” (Sena, 2001: 303)⁴.

A dívida da poesia portuguesa para com a revolução estilística implementada nos sonetos do *Canzoniere* emerge também nas motivações para a escolha antológica dos quatro sonetos que pertencem à segunda parte da antologia, uma selecção menos convencional, que parece motivada por serem estes sonetos “alguns dos que, por tacanho espírito de crítica de «fontes», se consideram seminais para o celebrado *Alma minha gentil* de Camões” (Sena, 2001: 303). Mas não só; esta passagem é completada com outra declaração que diz respeito a uma consciência profundamente intertextual e transnacional, como as anteriormente citadas: “[E] veja-se, para compreender-se o espírito de imitação do petrarquismo (por fusão e transformação), como Camões fundiu e transformou elementos esparsos nos vários sonetos, para criar uma poesia inteiramente diversa” (Sena, 2001: 303).

Cumpram também chamar a atenção para o trabalho académico que Sena levou a cabo no Brasil, a partir dos anos 1960, intitulado *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, um estudo monumental, em que, através da análise das rimas dos tercetos em Petrarca, Sena tenta estabelecer um cânone do soneto português para o século XVI entre os autores da geração de Luís de Camões. Na estrita relação com a obra camoniana — que marca profundamente não apenas o seu trabalho ensaístico, mas também a evolução do pensamento criativo através da escrita —, o papel exercido pelos sonetos petrarquistas é reconhecido a um nível não apenas de “influência” superficial, mas de profunda e consciente reelaboração.

Presume-se que a obra de referência para a tradução dos poemas seja — pelas mesmas razões dos casos anteriores — a edição do *Canzoniere* por Giuseppe Rigutini

⁴ Fernando J.B. Martinho responde à afirmação de Sena, argumentando que na poesia portuguesa contemporânea existe uma interacção consciente com a obra de Petrarca: “Não sei se de todos se poderá dizer, como ele insinua, que são petrarquistas sem o saberem” (2015: 63), sugerindo também a possibilidade que sejam os sonetos de Petrarca a agir na criação da colectânea *As Evidências*. Para um amplo quadro das variadas manifestações do petrarquismo em Portugal, veja-se Marnoto (2015).

(1925)⁵. A modalidade tradutória dos sonetos e da “Canção a Itália” é profundamente diferente daquela implementada na epígrafe, e é eficazmente descrita pelas palavras de Carlo Vittorio Cattaneo, numa carta de 11 de Maio de 1972, que segue a leitura dos poemas da Antologia:

Há dois dias recebi da Inova o primeiro (belíssimo!) de *Poesia de 26 séculos*. [...] A sua capacidade de tradutor (diverti-me a comparar com o original alguns dos textos italianos) é simplesmente diabólica, a tal ponto que as traduções que fiz das suas poesias me parecem agora, por comparação, bem mísera coisa. (Cattaneo e Sena, 2013: 113)

Dentro da hierarquia que orienta as escolhas tradutórias, ao aspecto métrico cabe um papel de primária importância, sendo mantidos, em quase todos os poemas, a prosódia e o sistema rimático do soneto e da canção. No caso de “Italia mia...”, em que também é observada a alternância entre decassílabos e setenários, existem, todavia, excepções ao esquema das rimas, nomeadamente algumas inversões. Tendo que respeitar esta arquitectura, rigorosa sobretudo no caso do soneto, não são poucos os casos em que a tradução seniana se afasta notavelmente da ordem sintáctica e da esfera lexical do texto, propondo, nalgumas soluções, aquela que se poderia definir não como uma recriação, mas uma diferente exposição dos conteúdos. Parece existir, ao longo do exercício tradutório, uma avaliação da função semântica das palavras—rima: os maiores desvios em termos de conteúdo acontecem nos casos em que estas parecem irrenunciáveis no plano do sentido. Um exemplo é constituído pela tradução dos dois tercetos de “Anima bella da quel nodo sciolta”:

Mira 'l gran sasso, donde Sorga nasce, et vedra'vi un che sol tra l'erbe et l'acque di tua memoria et di dolor si pasce.	Olha do Sorge a montanhosa fonte E verás lá aquele que entre o prado e o rio De recordar-te e de desgosto é insonte
Ove giace il tuo albergo, et dove nacque il nostro amor, vo' ch'abbandoni et lasce, per non veder ne' tuoi quel ch'a te [spiacque	Onde está teu albergue, onde existiu O amor que abandonaste. E o horizonte De um mundo que desprezas, torpe e frio

Com o propósito de manter, na sua tradução, a posição rimática da palavra “acque” — muito frequente na obra, não apenas na célebre canção “Chiare, fresche et dolci acque” —, mas tendo de escolher, por razões métricas, uma palavra monossílaba, Sena opta pelo termo mais específico “rio”. Esta operação é justificada pela indicação do topónimo “Sorga” e, portanto, através de uma referência directa ao “rio” que corre na localidade de Valclusa, cenário inspirador de muitos versos. Consequência desta escolha é a reformulação total do discurso dos últimos três versos: a proposição principal “vo' ch'abbandoni et lasce” de facto desaparece, sobrevivendo apenas o verbo “abandonar”, declinado não já em forma de exortação, mas como uma acção realizada pela mulher amada, no tempo passado. A oração “o

⁵ Neste caso, a hipótese é confirmada pela presença de marginalia que se assume autógrafa, nomeadamente de sinais gráficos, através dos quais Sena assinala a escolha dos quatro sonetos, e pela presença de um papel que parece evidenciar a grafia do autor, em que são transcritos os números de página dos sonetos relativos a tal edição.

horizonte de um mundo que desprezas, torpe e frio” é o desenvolvimento do sintagma “quel ch’a te spiacque”, não funcionando como substituição dos conteúdos, mas sim como um prolongamento consequencial. Na nota da edição de Rigutini, esta passagem é parafraseada como: “[P]ara que tu não tenhas de ver nos cidadãos e nos parentes teus o que durante a vida te deu desgosto, isto é, a fraca nobreza da pátria, ou, talvez, a corrupção dos costumes, ou outras coisas parecidas”; a isto segue a explicação das razões que suportam tal interpretação, com a referência de uma passagem dos *Triunfi* que comprovaria o desprezo de Laura por Avignone (1925: 420). Sena aproveita esta nova imagem e amplia-a para rimar “rio” com “frio”.

Um procedimento parecido, embora menos vistoso, acontece no soneto CCCIII, “Amor, che meco al buon tempo stavi”, onde a tradução do primeiro verso revela desde o início uma leitura crítica que privilegia a distância temporal entre a situação actual do poeta (marcada pela morte de Laura) e a anterior: “Amor, comigo noutro tempo estavas”, em que “buon” é substituído por “outro” e se restitui, através também da supressão do pronome relativo “que”, uma acentuação rítmica equivalente ao original. A ênfase na oposição entre passado e presente emerge também na tradução da segunda quadra, e particularmente nos versos 7–8, onde os elementos naturais — no texto de partida, “porto de l’amorose mie fatiche,/de le fortune mie tante, et sí gravi” — em tradução resultam como “que repouso me foram das fadigas/E hoje o não são de tantas mágoas bravas”. Sacrificando o adjectivo “amorose”, Sena insiste na nova percepção da paisagem pela subjectividade do poeta, tornando evidente um aspecto consequencial que no original está, pelo menos, implícito.

Com a excepção de alguns vocábulos (por exemplo, “arrazoar”; “insonte”; “albergue”; “inda”; “combro”), a esfera lexical é de uso corrente, enquanto a arquitectura sintáctica é geralmente mantida, em alguns casos até “revisitada” através de troca ou adição de novas frases subordinadas. Atente-se, por exemplo, nos versos 100–112 da “Canção a Itália”, no apelo dirigido aos chefes políticos para que pensem além dos interesses materiais e se lembrem da fugacidade da vida:

<p>Voi siete or qui; pensate a la partita: ché l’alma ignuda et sola conven ch’arrive a quel dubbioso calle. Al passar questa valle piacciavi porre giú l’odio et lo sdegno, vènti contrari a la vita serena; et quel che ’n altrui pena tempo si spende, in qualche acto piú degnò o di mano o d’ingegno, in qualche bella lode, in qualche honesto studio si converta: cosí qua giú si gode, et la strada del ciel si trova aperta.</p>	<p>Estais ora aqui: pensai nessa partida, Quando alma nua aproa, E solitária, ao duvidoso assombro. Cruzando neste combro Deveis depor no val’ódios malignos, Os ar’s contrarios à vida serena; E se o tempo em dar pena Aos outros vos gastais, que actos mais [dignos Ou das mãos ou dos signos, O vosso ser se entregue E a mais honesto estudo se converta. Que a vida aqui sossegue E que a celeste estrada seja aberta (2001: 99)</p>
---	---

No plano métrico-sintáctico, observam-se intervenções estruturais, como a transformação da subordinada causal “ché l’alma ignuda et sola/conven ch’arrive a quel dubbioso calle” em subordinada temporal — “Quando alma nua aproa,/E

solitária, ao duvidoso assombro” —, com a conseqüente criação de um novo *enjambement* no verso 3, ou, ainda, a transformação da frase relativa “et quel che ‘n altrui pena/tempo si spende...” na hipotética “E se o tempo em dar pena/aos outros vos gastais”.

Relativamente ao plano lexical, não falta também o recurso à homofonia entre a língua portuguesa e a italiana, como se vê no verso 65 do mesmo poema, onde o substantivo “prove” (“Né v’acorgete anchor per tante prove”) é transposto por uma palavra homónima, mas como conjuntivo do verbo “provar” (“Que mais necessitais que alguém vos prove”). O mesmo acontece no verso 5 do soneto CCCXXXIII, onde “de navegar sem já saber por onde” traduz o italiano “del navigar per queste horribili onde”. O substantivo “onde” (em italiano: ondas marinhas) é reproduzido como advérbio interrogativo, atribuindo uma *nuance* diferente e permitindo a preservação do esquema rimático.

4. As “diabólicas” habilidades tradutórias

Tentando, enfim, traçar algumas linhas orientadoras deste diálogo tradutório e inter-poético, a versão de Sena distingue-se, por um lado, pela procura de uma independência da estrutura formal, particularmente no caso do soneto, ou seja, pela procura de um soneto que contenha o discurso lírico petrarquista, mas que tenha a sua própria autonomia — até porque não pode beneficiar de uma versão bilingue. No espectro de escolhas que uma tal operação permite, detecta-se a presença de uma leitura crítica do texto, que emerge de forma não explicativa, mas “antecipatória”, a respeito de algumas imagens implícitas no texto originário.

Ao comparar este exercício poético com aquele realizado na epígrafe, sobressaem as duas vertentes que acompanham a actividade tradutória seniana. No caso das traduções da Antologia, a necessidade de trazer ao público português poemas que, além da sua centralidade no universo literário, favorecem uma leitura intertextual da escrita camoniana. A distância do texto de partida, que se manifesta através de reformulações pessoais do sentido, muitas vezes na forma de um desenvolvimento conseqüencial ou interpretativo, é “dialogicamente motivada” (Koppenfels, 2010: 23) pela tentativa de manter uma relação de autonomia formal. Percebe-se, no fundo, uma operação em que a procura de equivalência para o “binómio forma–conteúdo” (Sena, 2008: 131) é, pelas razões referidas, preterida em favor da forma, com base no entendimento crítico — o *hermeneuein* de que fala Koppenfels — de Petrarca. Aliás, é o que Sena confirma ao responder à carta de Vittorio Cattaneo:

Achei imensa graça à classificação de “diabólicas” dada às minhas habilidades tradutórias. Especialmente por V. fazer depois de confrontar as traduções do italiano com os originais. Há uma que tenho em particular orgulho: a de *Italia mia*, de Petrarca, com a literalidade e a fidelidade à estrutura formal. No fim, último verso, é que eu não podia repetir “Paz” em português (que soaria à onomatopeia para dar uma série de bofetadas) como ele podia fazer com “Pace” em italiano”. (Cattaneo e Sena, 2013: 119)

No caso da epígrafe, temos uma interacção muito diferente com o texto original, sobretudo pela peculiar função que esta desempenha para a obra inteira — uma

invocação de autoridade assumida pelo autor. A presença de Petrarca na obra do autor português, sempre mediada pela tradução, assume configurações diferentes e complementares entre a tradução destinada ao espírito “crítico-didático” da Antologia e a mais “auto-referencial” da epígrafe. Considerando estas traduções como parte integrante de uma poética intertextual que, como visto, tem as suas orientações específicas, é possível observar os rastros de um encontro que, manifestando-se de maneira diferente de acordo com o contexto, está sempre a sugerir um potencial deslizamento do sentido integral da obra.

Obras Citadas

- ANCESCHI, Luciano (1983). *Le istituzioni della poesia*. Bompiani.
- ANDRADE, Eugénio de, e Jorge de SENA (2016). *Correspondência — 1949–1978*. Guerra & Paz.
- BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Gallimard.
- BERNARDELLI, Andrea (2013). *Che cos'è l'intertestualità*. Carocci editore.
- CATTANEO, Vittorio, e Jorge de SENA (2013). *Correspondência 1969–1978*. Guimarães Editores.
- GENETTE, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. University of Nebraska Press.
- HOLMES, James (1972). “The Name and Nature of Translation Studies.” *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Rodopi, pp. 67–80.
- KOPPFELDS, Werner von (2010 [1985]). “Intertestualità e traduzione.” *Testo a fronte*, vol. 42, n.º 2, pp. 5–26.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- LACHMANN, Renate (1987). “Imitatio und intertextualität. Drei russische Versionen von Horaz «Exegi».” *Poetica*, vol. 19, n.ºs 3–4, pp. 195–237.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2021). *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose e peregrinação*. Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- MARNOTO, Rita (2015). *O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões*. Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- MARTINHO, Fernando J.B. (2005). “Petrarca na poesia portuguesa contemporânea.” *Petrarca 700 anos*, edição de Rita Marnoto. Instituto de Estudos Italianos da FLUC, pp. 63–77.

- MATTIOLI, Emilio (2017 [1992]). “Intertestualità e traduzione.” *Il problema del tradurre (1965–2005)*, edição de Antonio Lavieri. Mucchi Editore, pp. 129–144.
- MENDES, Ana Paula Coutinho (2006). *António Ramos Rosa. Voz consonante*. Quasi Edições.
- MORNA, Fátima Freitas (2022). “«Modernos antigos e modernos» no projecto crítico de Jorge de Sena.” *A crítica de Jorge de Sena*, edição de Joana Matos Frias e Joana Meirim. Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 53–59.
- PETRARCA, Francesco (1925). *Il Canzoniere*, edição de Giuseppe Rigutini. Ulrico Hoepli.
- PETRARCA, Francesco (1966). *Selected Sonnets, Odes and Letters*, edição de Thomas Bergin. Appleton Century Crofts.
- PETRARCA, Francesco (2004). *Epistulae metricae*, edição de Eva Schönberger e Otto Schönberger. Königshausen & Neumann.
- RIGUTINI, Giuseppe (ed.) (1925). “[Nota].” *Il Canzoniere*, de Francesco Petrarca. Ulrico Hoepli, p. 420.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003 [1838]). *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Apresentação, tradução, notas e prefácio de José Miranda Justo. Elementos Sudoeste.
- SENA, Jorge de (1970). *90 e mais quatro poemas de Constantino Cavafy*. Editorial Inova.
- SENA, Jorge de (1979). *80 poemas de Emily Dickinson*. Edições 70.
- SENA, Jorge de (1981 [1960]). *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*, edição de Mécia de Sena. Edições 70.
- SENA, Jorge de (1984 [1961]). *O reino da estupidez*, edição de Mécia de Sena. Edições 70.
- SENA, Jorge de (1989). *Visão perpétua*. Edições 70.
- SENA, Jorge de (2001 [1971–1972]). *Poesia de 26 séculos: I — De Arquíloco a Calderón; II — De Bashô a Nietzsche*. Edições Asa.
- SENA, Jorge de (2002 [1978]). *Poesia do século XX: de Thomas Hardy a C.V. Cattaneo*. Edições Asa.
- SENA, Jorge de (2008). *Sobre teoria e crítica literária*, edição de Mécia de Sena. Edições Caixotim.
- SENA, Jorge de (2013). *Poesia 1*, edição de Jorge Fazenda Lourenço. Edições 70.
- STEINER, George (1975). *After Babel*. Oxford University Press.
- WILKINS, Hernest Hatch (1961). *Life of Petrarch*. Chicago University Press.

Elisa Rossi é doutoranda em Estudos Comparatistas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa como bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, tendo-se licenciado em Filologia e Literaturas Modernas na Universidade de Génova (Itália). Como investigadora júnior do Centro de Estudos Comparatistas, participa nos projectos MOV e Textualidades, e é membro da comissão editorial da *estrema: revista interdisciplinar de humanidades*; é co-directora da série de poesia portuguesa “ocidental praia” (San Marco dei Giustiniani, Génova) e tradutora no projecto europeu CELA (*Connecting Emerging Literary Artists*).