

COMPENDIUM

Journal of Comparative Studies
Revista de Estudos Comparatistas

N. 4
12/2023

Translation and Citation: Creative Entanglements
Tradução e Citação: Cruzamentos Criativos

Marta Pacheco Pinto
Matteo Rei
(Eds.)



Contents | Índice

COMPENDIUM

Journal of Comparative Studies
Revista de Estudos Comparatistas

Translation and Citation: Creative
Entanglements | Tradução e Citação:
cruzamentos criativos

N. 4

Editors of this Issue |

Editores deste Número

Marta Pacheco Pinto, Universidade de
Lisboa

Matteo Rei, Università di Torino

Editorial Board | Equipa Editorial

Amândio Reis, editor-in-chief | director
(CEComp, FLUL)

José Bértolo (IELT, FCSH-UNL)

Marta Pacheco Pinto (CEComp, FLUL)

Santiago Pérez Isasi (CEComp, FLUL)

ISSN 2975-8025

DOI 10.51427/com.jcs.2023.0001

Address | Morada da Redacção

Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras

Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade

1600-214 Lisboa

Portugal

E-mail

compendium@letras.ulisboa.pt

URL

<https://compendium.letras.ulisboa.pt>

Peer Reviewers | Comissão de Avaliação — N. 4

Ana Gabriela Macedo, Universidade do
Minho

Ariadne Nunes, Universidade Nova de
Lisboa

Daniel Estudante Protásio, Arquivo
Histórico da Misericórdia de
Lisboa/Universidade de Lisboa

Dominique Faria, Universidade dos
Açores

Gerd Hammer, Universidade de Lisboa

Gonçalo Cholant, Universidade de
Coimbra

Joana Meirim, Universidade Nova de
Lisboa

Joana Moura, Universidade Católica
Portuguesa

Kurt Beals, University of Richmond

Rafael Schögler, University of Graz

Teresa Maria Włosowicz, University of
Economics and Humanities,
Bielsko-Biala

Zsófia Gombár, Universidade de Lisboa

Cover | Capa

Jacques Callot, *Narcissus Looking in the
Water*, 1628

[https://www.nga.gov/collection/art-
object-page.51730.html](https://www.nga.gov/collection/art-object-page.51730.html) (CC0)

This work is supported by Portuguese funds
disbursed by the Fundação para a Ciência e a
Tecnologia, I.P., within the project
UIDP/00509/2020.

Esta publicação é financiada por fundos
nacionais através da FCT — Fundação para a
Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do
Projecto Estratégico UIDP/00509/2020.



All contents published in the journal are
licensed under a [Creative Commons
Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Todos os conteúdos da revista são abrangidos
pela [Licença Internacional Creative Commons
Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Contents | Índice

Foreword | Introdução

MARTA PACHECO PINTO, MATTEO REI

Translation and Citation: Creative Entanglements 3–9

Articles | Artigos

SALOMÉ HONÓRIO

Expropriating the Canon: On Kathy Acker’s Plagiaristic Poetics 11–30

GYÖNGYVÉR JENEI

The Effects of Translation. A Reading of Rilke-quotes in *Gravity’s Rainbow* 31–47

ELISA ROSSI

Jorge de Sena “no acaso de encontros tradutórios”: ecos petrarquistas 49–67

RITA BUENO MAIA

Changing Geography through Translation, Quotation and Periodicals:
The Viscount of Santarém and the Question of Casamance (1836–1843) 69–81

TERESA FERNANDES SWIATKIEWICZ

Literacia tradutória e intertextualidade — estudo de caso na tradução literária
direta do polaco para o português europeu 83–101

Interviews | Entrevistas

MARTA PACHECO PINTO

Entrevista con Itziar Hernández Rodilla (traductora) 103–109

MARTA PACHECO PINTO

Entrevista com Serena Cacchioli (autora) & Sofia Andrade (tradutora) 111–117

Reviews | Recensões

MARIA FILOMENA MOLDER

Antero de Quental

Zara. Edição poliglota. Organização, posfácio e notas de Andrea Ragusa.

Edições do Saguão, 2022 119–125

ESTHER GIMENO UGALDE

Carolina Borges, Alice Leal, Kathrin Saringen and Melanie Strasser (eds)

Contos do Brasil. 200 anos de literatura brasileira/Erzählungen aus Brasilien. 200 Jahre

Brasilianische Literatur, 2 vols.

Universität Wien/Brasilianische Botschaft in Wien, 2022 127–130

Translation and Citation: Creative Entanglements

Marta Pacheco Pinto

Universidade de Lisboa

mpinto6@edu.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0002-2043-619X

Matteo Rei

Università di Torino

matteo.rei@unito.it

ORCID: 0000-0002-3239-3553

In Salman Rushdie's *The Satanic Verses* (1988), someone asks how newness comes into the world, how it is born. Much-quoted postcolonial studies scholar Homi Bhabha (1994) promptly answered this question by bringing in the migrant experience: newness comes through migration, diaspora, displacement, intersection, and translation. Textual displacements or intersections as enabled by citation *tout court* may also play the role of introducing newness — aesthetic, literary, cultural — into an author's world or a translated text. Yet, particularly when citation serves as a work of textual memory, it may eventually preserve, sustain or re-elaborate what is already known by iterating, recycling, reframing or actualizing what is not new.

Translation and citation are two modes of intertextuality that inform the present issue. When Julia Kristeva theorized the concept of intertextuality in 1969, she expounded on the dialogic and thus relational nature of literature as an interconnected web of texts that are interwoven with one another. In her words, a text always refers to another text through the principles of appropriation and transformation: “[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte” (1969: 146). This way, a text is always a citation of a previous text. In a similar vein, Antoine Compagnon envisaged reading and writing as two sides of an act of citation; reading and (re)writing become inextricable practices of citation: “Écrire, car c’est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l’acte de lecture et celui d’écriture. Lire ou écrire, c’est faire acte de citation” (1979: 34). It is perhaps too commonsensical to state that all translation — as reading, writing, and rewriting — is citation. Though a mediated citation, at the very least translation embodies a previous, foreign text; as an act of textual transfer, translation presupposes a preceding text shaped in a different language, for a different target audience in a different context, without which translation would not exist. Even the cases of pseudo-translation and pseudo-originality are about a writer forging or dissimulating a citational link. Apropos Jorge Luis Borges and the idea of writing as rewriting, Compagnon argues that rewriting is “une traduction, une citation” (1979: 35). He thus parallels translation with citation and equates both with rewriting, *i.e.*, with appropriation and transformation of texts, languages, forms.

From the Latin *citare*, etymologically citation refers to the process of setting in motion, moving, just as translation, from the Latin *translatus*, means to “carry across”. Translation is therefore inhabited by dynamism, mobility, movement across languages and cultures — in a word, by citation.

As intertextual devices, citations are, as much as translation, about welcoming the other, which emerges under different guises. As the articles in this issue show, discussion of citation cannot dispense with a reflection on hospitality or foreignness. It can neither be approached outside the frame of a theory of intertextuality — from Julia Kristeva to Roland Barthes in the 1960s, from Antoine Compagnon to Gérard Genette in the 1980s. Within Genette's understanding of intertextuality as a relationship of textual co-presence whereby texts communicate and dialogue with one another (1997 [1982]: 1–2), at least three modes of intertextuality are identified, and can easily be displayed in a scale from more overt to more covert intertextuality: quoting, plagiarism, and allusion. Although these three modes of intertextuality

exemplify citation by (re)presenting a previous text, only the first two modes, which are diametrically opposed and dichotomous, are considered in this issue and illustrated with case studies. Quoting is a literal, explicit intertext that is generally typographically marked as such (via quotation marks or italics) and followed by the identification of its original author; in its quality as a foreign textual body, it activates readers' literary or cultural memory. Quoting as performing otherness poses the question of how translators deal with this kind of citationary practice when they are part of an author's creative process (e.g., Dei and Guerinicchio, 2008). By contrast, plagiarism is a covert, non-explicit, hidden citation that inevitably raises ethical challenges. It either seeks to pass off a piece of writing as one's own words or the intertextual reference may be so obviously shared between writer and reader that it dismisses any authorial attribution and becomes symbolic rather than an outrageous appropriation. When does plagiarism constitute a betrayal or a form of flattery (Horta, 2017: 254)?

As literary devices, citations — in the form of epigraphs, (direct) quotations, or references (indirect quotations) — draw attention to their own difference and unveil a text's organic nature and polyphony, in addition to highlighting writers' intimate engagement or affinities with the world outside their own. Citation materializes a foreign presence as a subtle or, on the contrary, a more obvious invasive practice resulting nonetheless from an act of hospitality, whereby a textual fragment of a foreign body is welcomed into another textual body, sometimes in quite unexpected ways.

Citing as a vehicle for conflating and promoting voices or experiences is also a common practice in the media, particularly in news writing. A phenomenon that has recently attracted attention is that of translingual quoting, which Lauri Haapanen and Daniel Perrin describe as the process of news writing when “the original discourse on which the quote is based is translated during quoting” (2019: 18). If one opens up this proposal of selecting and recontextualizing information and extends it beyond the mediatic realm, translingual citation would be about citing a text originally written in another language and interlingually translating it for citing purposes.

In keeping with translingual citation, in *Translation as Citation: Zhuangzi Inside Out* (2017), comparatist Haun Saussy follows a twofold approach to translation and citation by considering:

a series of translations that do not so much *make* an expression in the target language as *find* it (thus reversing the sequence in which the original necessarily precedes the translation), as well as renderings that do not express the original content in words that already existed in the target language, but *import* words or constructions (via loan words, calques, transliterations) directly from the source to the target language. (2017: 2–3; emphasis in the original)

Whereas the first translation mode is about the translator citing from the repertoire (lexical, phraseological, idiomatic, etc.) available in the target language, the second is about citing the source text itself, rendering foreignness visible in particular through non-translation or transliteration. Hence, the first mode favours what Lawrence Venuti (1995) has termed domestication, while the second promotes

foreignization. Ultimately translating as a labour of language is about finding a solution in the target language that readers recognize fully or in part as pertaining to their language community. In the case of retranslation, the solution that seems best may be imported from the preexisting target text to the new translation. Either way, translation is as much a fact of the target culture (Toury 2012 [1995]) as specifically of the target language. For various reasons, whether linguistic, stylistic, metrical, or fictional, it may however be necessary to resort to a direct quotation from the source repertoire. Cicero, for instance, is well known for dismissing lexical borrowings from the source language, since he sees them as an effortless solution for “translators who do not know how to express themselves”; yet this does not imply that “I should not have the right to use a Greek word whenever Latin is unable to offer an equivalent” (1992: 47). Regardless of how it is approached, translation is citational in nature. This character turns the spotlight on citation as a potential metaphor for translating, which has implications for the conceptualization of translation and authorship/translatorship.

The present issue addresses the creative entanglements between translation and citation by following a twofold approach: translation as citation and citation in translation. It is organized in three sections — articles, interviews, and reviews — that point in different but complementary directions. The five articles explore topics such as plagiarism (*verbatim*, translated or edited) as part of an author’s creative writing style and as a crucial factor in textual composition (Salomé Honório); citationality in translation as a feature of postmodern literature that travels itself in translation (Gyöngyvér Jenei); translingual citation as inextricable from a programmatic dialogue with authors from the canon (Elisa Rossi); translation, rewriting, news translation, citation, and the power to reshape geopolitics (Rita Bueno Maia); and translation as citation of domestic repertoires (Teresa Fernandes Swiatkiewicz).

The first article is by Salomé Honório who offers a case study of authorial performativity by U.S. writer Kathy Acker (1947–1997). This performativity includes citation and pseudo-citation, translation and pseudo-translation, as well as other forms of textual appropriation. Acker’s work is shown to be particularly grounded in programmatic plagiarism. To illustrate the poetic and conceptual efficacy of this intentional act of textual transgression, with obvious ethical and political implications, special focus is given to the novel *Blood and Guts in High School* (1984). It exemplifies Acker’s challenge of authorial authority and rejection of originality by parodying Erica Jong’s feminist novel *Fear of Flying* (1973) and engaging with other voices, some in translation. It is the case of Mohamed Choukri’s *Jean Genet in Tangier*, in Paul Bowles’ English translation (1973), Genet’s *A Thief’s Journal*, in Bernard Frechtman’s translation (1964), and Sappho’s lyrics. Honório elaborates on the implications of these textual borrowings or rewritings that use translation as a means of reframing action and ultimately agency.

The discussion of Acker’s experimental fiction paves the way for envisioning other forms of intertextuality as symptoms of postmodernist writing. In this sense, Gyöngyvér Jenei proposes examining the role of literary citations of Rainer Maria Rilke’s late poems in Thomas Pynchon’s novel *Gravity’s Rainbow* (1973) and how this intertextuality is rendered in Hungarian by János Széky (2009). Jenei

highlights the intricate citational nature of the novel, which interweaves real and fictitious intertextuality, along with other practices of multilingual citation. It is claimed that this interweaving of texts has a disorientating impact on readers and intentionally exposes them to foreignness. To illustrate the workings of citationality in Pynchon's novel, Jenei zooms in on the author's appropriation and (re)translation of Rilke's poetry, particularly *Duino Elegies* and *Sonnets to Orpheus*. Not only are the effects of Pynchon's citations examined but also those resulting from how the Hungarian translator deals with the existing Hungarian translations and Pynchon's postmodernist intertextuality and writing.

Elisa Rossi's article considers the figure of Portuguese poet Jorge de Sena (1919–1978), who accompanied his literary production with intense activity in the field of poetry criticism and translation. As the author recalls, the results of his translation efforts can be seen in projects associated with individual authors (as in the case of Constantine P. Cavafy, Emily Dickinson as well as Fernando Pessoa's *English Poems*), and also in the organization of large collections of poetry. It is in this context that the encounter and confrontation with Petrarch's work take place, the developments and implications of which are analysed in Rossi's article from a perspective that intersects Translation Studies and the concept of intertextuality.

The following article is also about intersections, which are framed within the *Skopos* theory and involve Portuguese colonial history, translational action, geography, periodicals, and the impact of citation. Rita Bueno Maia focuses on a historical episode relating to a colonial dispute in Africa between Portugal and France that came to be known as the "Question of Casamance" (1836–1839). Maia examines the agency of the Second Viscount of Santarém (1791–1856) as a three-stage translation programme intended to support the Portuguese claim to the territory on the historical grounds that the Portuguese were the first to arrive in Guinea and thus the Casamance region. The three stages of that programme are conceptualized as pre-translation, consisting of the Viscount's intralingual translation of a fifteenth-century Portuguese chronicle and his scholarly monograph on Portugal's historical priority; translation (co- and self-translation) into French of the Viscount's monograph; and post-translation, *i.e.*, citations of the chronicle and the monograph in scientific and political periodicals of international repute. These stages are examined on the basis of the Viscount's published correspondence between 1836 and 1845; the post-translation phase is given special emphasis. The underlying argument is that these rewritings and their citation, itself a type of rewriting, can sway public opinion and succeed in creating consensus for an idea — or claim.

The argument presented in the last article is also developed within the *Skopos* theory framework. Drawing on Christiane Nord's concept of (literary) translation competence in combination with the concepts of translational literacy and intertextuality, Teresa Fernandes Swiatkiewicz puts forward a hypothesis that we would like to describe as the hypothesis of intertextual memory in translational writing. Fernandes tries to show that during the translation process, translators inscribe the memory of texts written (directly) in the target language into their translations in that language. She does so by focusing on a parallel corpus of selected (European) Portuguese literary translations made directly from Polish, published

between 1990 and 2010. The translational writing examined reveals translation techniques which impose intertextual references that are not suggested by source texts. Such techniques are categorized as quotation, syntactically adapted quotation, topicalized quotation, syntactic calque, and quotation *qua* idiomatization. The traces left by these procedures are shown to be forms of authorship/translatorship.

The Interviews section includes testimonies collected by Marta Pacheco Pinto that engage with Fernandes's hypothesis of intertextual memory in translational writing. The first interview is with the Spanish translator of Virginia Woolf, Itziar Hernández Rodilla. Not only does she share her experience in translating the British novelist but also her reflections on Woolf's intertextuality and how she deals with it in her translations. The second interview, in Portuguese, was jointly made with an Italian author and her Portuguese translator, Serena Cacchioli and Sofia Andrade, respectively. This piece is centred on the author's first book in Portuguese, *Demasiado estreita, esta morte* (2023) — how it came to be, the challenges posed by the collaboration in translation, and the intentional creation of literary affinities with Portuguese literary tradition.

The issue concludes with two reviews. Maria Filomena Molder authors a review essay triggered by her reading of the recent republishing of *Zara. A Polyglot Edition* by Portuguese poet, philosopher, and translator Antero de Quental (1842–1891), first published in 1894 and re-edited in 2022 by Andrea Ragusa as a specimen of end-of-century polyglotism. This collection of multilingual citations of the same poem, “Zara”, produces a multiplication effect that ultimately foregrounds translation as a hermeneutic exercise. On the one hand, translation is shown to be a relation of friendship. On the other, translation being an act of reading, there will be as many translations as possible interpretations of a text. Esther Gimeno Ugalde reviews a two-volume commemorative bilingual anthology of short stories from Brazil, *Contos do Brasil: 200 anos de literatura brasileira/Erzählungen aus Brasilien. 200 Jahre Brasilianische Literatur* (2022). This celebratory Portuguese–German edition of Brazilian literature marks the 200th anniversary of Brazil's independence. The German translations provide a diachronic glimpse into Brazilian literature and, in this way, document and cite a multiplicity of Brazilian literary voices, with whom many German-language readers are not familiar.

Works Cited

BHABHA, Homi (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

CICERO, Marcus Tullius (1992). “Extract from *De finibus bonorum et malorum*.” In *Translation, History, Culture: A Sourcebook*, edited by André Lefevere. Routledge, p. 47.

COMPAGNON, Antoine (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Seuil.

DEI, Adele, and Rita GUERINICCHIO (eds) (2008). *Il libro invisibile: forme della citazione nel Novecento*. Bulzoni.

- HAAPANEN, Lauri, and Daniel PERRIN (2019). “Translingual Quoting in Journalism. Behind the Scenes of Swiss Television Newsrooms.” *Journalism and Translation in the Era of Convergence*, edited by Lucile Davier and Kyle Conway. John Benjamins, pp. 15–42.
- HORTA, Paulo (2017). *Marvellous Thieves. Secret Authors of the Arabian Nights*. Harvard University Press.
- GENETTE, Gérard (1997 [1982]). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. University of Nebraska Press.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
- RUSHDIE, Salman (1988). *The Satanic Verses*. Viking.
- SAUSSY, Haun (2017). *Translation as Citation: Zhuangzi Inside Out*. Oxford University Press.
- TOURY, Gideon (2012 [1995]). *Descriptive Translation Studies and Beyond. Revised Edition*. John Benjamins Publishing Company.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator’s Invisibility*. Routledge.

Marta Pacheco Pinto (PhD in Translation History, 2013) is an Assistant Professor at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon. She is a member of the Centre for Comparative Studies at the same university, where she coordinates the project MOV — *Moving Bodies: Circulations, Narratives, and Archives in Translation*. She was the principal investigator of the TECOP — *Texts and Contexts of Portuguese Orientalism: International Congresses of Orientalists (1873–1973)* project, which was funded by the Portuguese research council in 2016–2019 (PTDC/CPC-CMP/0398/2014). Her research interests range from the history of translation in connection with Portuguese Orientalism to fictional representations of translators and genetic translation studies. Recent publications include the coedited books *Reframing Translators, Translators as Reframers* (Routledge, 2022); *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces* (Bloomsbury, 2021); and *Iberian and Translation Studies: Literary Contact Zones* (Liverpool University Press, 2021).

Matteo Rei (PhD in Modern Languages and Literature, 2010) is an Associate Professor in Portuguese and Brazilian Literature at the University of Turin, where he is part of the research group *Identity and Alterity: Iberian Languages and Literatures in Italy*. He has published papers on late nineteenth-century Portuguese literature and Gil Vicente’s theatre. He has also authored a book on the work of Raul Brandão (2011) and has edited Eugénio de Castro’s *Belkiss* (2016). He is a member of the editorial board of *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*.

© 2023 Marta Pacheco Pinto and Matteo Rei

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Expropriating the Canon: On Kathy Acker's Plagiaristic Poetics

Salomé Honório

Institute of Social Sciences, University of Lisbon

sallohx@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3359-0820

ABSTRACT:

This article traces some of the key compositional strategies deployed by experimental U.S. writer Kathy Acker (1947–1997). These include citations, pseudo-citations, translations, pseudo-translations, the ventriloquistic exploitation of other authorial signatures, or their figuration within Acker's own narrative fiction. Given its polyvocal, multi-layered and palimpsestic composition, *Blood and Guts in High School* (1984) provides a strong example of the poetic and political efficacy of such concerted acts of textual transgression. Conceptually motivated, these speak to a programmatic critique of the forceful authority of the Western tradition, and of Western literature in particular (both as an institution and as a history). By keying into specific moments in Acker's work, with a particular emphasis on *Blood and Guts in High School*, this article aims to demonstrate the importance of textual expropriation for Acker's sustained invectives against the regulatory ideals that define the contemporary novel, along with those principles governing the legitimacy of literary authorship and literary creativity.

RESUMO:

Este artigo traça algumas das estratégias composicionais chave em uso na obra da autora experimental estado-unidense Kathy Acker (1947–1997). Estas incluem citações, pseudo-citações, traduções, pseudo-traduções, a ventriloquização de outras assinaturas autorais, ou mesmo a figuração de outros autores nas ficções narrativas de Acker. Dada a sua composição plurívoca, multidimensional e palimpséstica, *Blood and Guts in High School* (1984) constitui um exemplo persuasivo da eficácia poética e política destes actos intencionais de transgressão textual. Conceptualmente motivados, tais atos atestam a uma crítica programática à autoridade forçosa da tradição ocidental, e da literatura ocidental em particular (enquanto história e enquanto instituição). Através da leitura de episódios seleccionados da obra de Acker, com particular ênfase no romance *Blood and Guts in High School*, este artigo tenta expor a importância da expropriação textual para as invectivas contínuas de Acker contra os ideais regulatórios que definem o romance contemporâneo e contra os princípios subjacentes à legitimação da autoria e da criatividade literárias.

KEYWORDS:

Kathy Acker; textual expropriation; intertextuality; citationality; plagiarism; experimental literature

PALAVRAS-CHAVE:

Kathy Acker; expropriação textual; intertextualidade; citacionalidade; plágio; literatura experimental

Date of submission: 07/07/2023

Date of acceptance: 05/09/2023

1. The idea-thief: experimenting with expropriation

Kathy Acker's writing expresses a programmatic approach to plagiarism and the conceptual and poetic potentialities afforded by the practice. Indeed, her continued experimentations with various modes of textual appropriation and expropriation seem inextricable from the material and formal identity of her work. In this regard, her writing stands as a powerfully provocative exploration of the ethical and political ramifications of plagiarism as praxis, exemplifying its various compositional uses within the wider scope of innovative and/or experimental literature. If William Burroughs's use of the cut-up technique provided a compelling model of collage as a means of intermedial textual innovation — and thus, as a procedural critique of the notional integrity and self-identity of any given text — Acker's work exemplifies the efficacy of such strategies in the context of wider interrogations about gender, identity, sexuality, politics, and writing itself.

This is no less true where Acker's more narratively minded projects are concerned, including the experimental novels which made her a prominent voice in experimental literature (and counter-cultural discourse at large) across the 1970s and 1980s. Acker's formal training as a poet informed a radically innovative — and radically skeptical — approach to the generic conventions of the contemporary novel. Her conceptual motivations are well-documented (Vechinsky, 2013; Colby, 2016),¹ as is her fierce critique of the realist epistemologies of representation which undergird the so-called realist or social novel (Muth, 2011). Acker's own novels, in turn, hardly read as such, given their deliberate disavowal of those literary standards that inscribe legibility and intelligibility as integral to the reading experience. Better described as novelistic experimentations in intertextual collage, they were most often produced through the juxtaposition of wildly discrepant source materials, and through the combination of a wide array of compositional techniques (Robinson, 2011).

We might do well to wonder whether Acker would have become a writer at all, if not through plagiaristic inventiveness. In a 1991 interview, she remarked:

The truth is I have always used appropriation in my works because I literally can't write any other way. When I was in my teens I grew up with some of the Black Mountain poets who were always giving lectures to writers to the effect that, "when you find your own voice, then you're a poet." The problem was, I couldn't find my own voice. I didn't have a voice as far as I could tell. So I began to do what I *had to do* if I wanted to write, and that was appropriate, imitate, and find whatever ways I could work with and improvise off of other texts. When I was in high school I was imitating Shakespeare. It's been that way ever since. What it comes down to is that I don't like the idea of originality. (McCaffery and Acker, 1991: 90–91)

Insisting she has "no voice",² Acker recognizes appropriation as the means by which her readerly position can be meaningfully transformed into a writerly

¹ Colby's work, in particular, informs the present discussion, given her nuanced and context-sensitive approach to Acker's deployment of different compositional techniques, which helps better distinguish different modes of textual appropriation in their technical and conceptual specificity.

² This idea has been reiterated through critical reception of Acker's work as part of a marked tendency towards prioritizing Acker's own rapport regarding her motivations and decisions. Hume (2001) and

position, while dispelling the authoritative demand for originality. Acker figures this inaugural rejection as an aesthetic attitude: a lack of interest, a *dislike*. This dismissal of the historical importance of “originality”, as a pivotal value for dominant understandings of creative practice (especially as codified by nineteenth-century Romanticism), coincides with a broader refusal of those prescriptive norms and ideals which configure the work of literature in the Western (literary) tradition. Burroughs’ more conceptual understanding of literary composition, along with his fiercely experimental approach to the objectual materiality of the written word, provides one model (among many) for Acker’s work, and Burroughs’ *The Third Mind* (1977) proved especially influential in this regard.

Because Acker was committed to disrupting the political fiction of authorship itself, her work frustrates hermeneutic templates that would demand for some ulterior signifier to subsist, and to finally justify (or rectify) the collective effect of her textual transgressions. Moreover, because her methods were elaborated and revised across the span of decades, in conversation with various theoretical and artistic milieus — ranging from the Black Mountain Poets and the Beat Generation, through punk counterculture and French post-structuralism, to the beginnings of queer theory and the dawning of a new informational paradigm — they merit their own forms of critical (re)description.

In a 1980 interview with the French journal *Libération*, Italian psychoanalyst and activist Félix Guattari is confronted with the more compacted and inaccessible aspects of his writing. Specifically, the interviewer points to “the extremely abstract nature of the language, the neologisms and the variety of vocabularies borrowed from other disciplines” (Guattari, 2009: 21), in large part referring to Guattari’s collaborations with Gilles Deleuze. Guattari does not dispute this characterization, instead reframing the problem presented by appropriation. He responds:

Borrowing is not a problem in itself, except on the level of the semantic foundation of a new word. For example, our term “deterritorialization” was based on a concept of territory borrowed from American anthropology. This reference was quickly forgotten and the term integrated into very different disciplines, where it took on syntactic, rhetorical and even stylistic dimensions, which in turn guided us in certain ways. (Guattari, 2009: 23)

Here, an etymological definition of “territory” (or “territorialization”) is overwritten by the kind of interdisciplinary detournement that might increase its critical utility, beyond the scope of its originally intended meaning. In fact, Guattari suggests that where “the conceptual field is concerned” (i.e., theoretical and critical discourse), “efficacy” proves much more important a criterion than “comprehension”. Interrogating normative structures of linguistic meaning, Guattari emphasizes instead the means of experimental textual action that might heighten the possibilities latent in a given critical discourse or vocabulary — including some “borrowing”, when necessary. In fact, he is quick to reclaim an insinuated accusation

Colby (2016) have compellingly argued for a more precise definition of Acker’s own tonal and stylistic specificities.

of plagiarism and disciplinary indeterminacy: “I claim the term falsifier for myself, being an idea–thief, and a shuffler of second-hand concepts” (23).

As a programmatic plagiarist, Acker expressed a similar sensibility. Her disregard for originality involved not just accepting, but actively *embracing* the disputable legitimacy of her methods, and the entropic efficacy of her expropriative gestures. Like Guattari, Acker “borrowed” from other texts and contexts abundantly, with no particular concern with the commensurability of such textual actions under the aegis of a unifying category or value (let alone that of comprehension). In either case, the derivative and appropriative dimensions of writing do not present as a problem to be accounted for, but as the intentional expression of a set of conceptual and compositional principles that inform the methodology of either author’s work.

The comparison between Guattari and Acker, through which the elusive metaphor of the “idea–thief” takes shape, is enlivened by the latter’s indebtedness to the first: Acker explicitly acknowledged Guattari as one of the post-structuralist theorists who most influenced her work.³ The speculative relay intimated by our own “borrowing” of Guattari’s formulation becomes even more compelling when his own work is subject to appropriation in Acker’s writing, as we will see later. Through a brief citation in *Blood and Guts in High School* (henceforth referred to as *BGHS*), “borrowing” seems to come full circle, from one “idea thief” to another.

Yet it is one thing to borrow — even to outright steal — from the writings of Dickens and Cervantes (in translation), as Acker did with the novels *Great Expectations* (1982) and *Don Quixote* (1986), the titles of which quite candidly admit to their derivative conception. While both authors are authoritative figures in the Western canon, an irreconcilable temporal distance separates Acker’s writing from theirs. As a result, Acker’s textual transgressions are not subject to the exigency of copyright legislation, and adjacent forms of regulation over intellectual property and creative license. The same cannot be said of her rapport with more recent authors, including her contemporaries. Here, the practice of theft is juridically rather than poetically adjudicated. And thus, the practice of plagiarism is confronted with the conditionality of the law.⁴

The legal conflict — and public controversy⁵ — surrounding Acker’s appropriation of writing by Harold Robbins, and its long-term effect on Acker’s own professional standing, remains the strongest example of this confrontation with the binding authority of the law. The intentionality of Acker’s transgression, as a concrete infraction on copyright legislation, is unequivocal: Acker promptly acknowledged the use of passages from Robbins’ work and refused to apologize for doing so — despite Robbins’ publishers and representatives demanding as much. In

³ “You see, there was no way I had of talking about it, really, until the punk movement came along and I met Sylvere Lotringer [Semiotext(e)]. That was about 1976. Sylvere introduced me to the work of Félix Guattari, Gilles Deleuze, and (somewhat) Foucault. [...] *But it was only then that I began to find a language for what I was doing.* Especially the ideas of decentralization, and different notions of sexuality, and of the relation of sexuality to language and politics” (McCaffery and Acker, 1991: 91; my emphasis).

⁴ Acker eventually recognized the need to reconcile copyright legislation (and its prohibitive limits on literary innovation) with the tenability of writing itself as a social practice. See: “Writing, Identity, and Copyright in the Net Age” (Acker, 1997: 93–98).

⁵ Chris KRAUS (2017). “Sex, Tattle and Soul: How Kathy Acker Shocked and Seduced the Literary World.” *The Guardian*, 19 Aug.

"Dead Doll Humility" (1990), a highly stylized (and at times, fictionalized) retelling of the experience, Acker wrote:

Began constructing her first story by placing mashed-up texts by and about Henry Kissinger next to "True Romance" texts. What was the true romance of America? Changed these "True Romance" "texts only by heightening the sexual crudity of their style. Into this mush, placed four pages out of Harold Robbins", one of her heroes', newest hottest bestsellers. (Acker, 1990)

And later:

Wrote, had made apparent that bit of politics while amplifying the pulp quality of the style in order to see what would happen when the underlying presuppositions or meanings of Robbins' writing became clear. [...] What happened was that the sterility of that part of American culture revealed itself. The real pornography. Cliches, especially sexual cliches, are always signs of power or political relationships. (Acker, 1990)

Acker positions her appropriation of Robbins' work as politically meaningful, motivated as it is by an underlying critique of the stylistic and thematic conventions of certain kinds of literary representation. Such conventions are placed under pressure by the text itself, which procedurally critiques the linear allocation of authorial identity, by consistently omitting those pronouns that would refer to Acker herself (i.e., "Began...", "Changed...", "Wrote..."). This deliberate distortion of grammatical convention suggests an important continuity between textual expropriation and authorial depersonalization: as concomitant subversions of literary convention, they usurp text and author alike of their bounded, finite identity.

In this context, infringement upon copyright legislation is not only acceptable, but in fact *desirable*, as the full articulation of a critical relation to literature and society at large:

Wrote, living art rather than dead art has some connection with passion. Deconstructions of newspaper stories become the living art in a culture that demands that any artistic representation of life be non-violent and non-sexual, misrepresent. To copy down, to appropriate, to deconstruct other texts is to break down those perceptual habits the culture doesn't want to be broken. Deconstruction demands not so much plagiarism as breaking into the copyright law. (Acker, 1990)

There is no patrilinear "anxiety of influence" at stake here; no sanctimonious elevation of a collective literary patrimony codified as canon.⁶ There is, instead, an oppositional — even properly antagonistic — relationship to such conceptions of property, propriety, and possession, and how these align through the individual figure of the author. Acker's infractions upon notions of legitimacy surrounding literary authorship evince a contrarian ethos, starkly opposed to the protection and perpetuation of the literary status quo. Texts do not merit the reassertion of their

⁶ Here, I refer to Harold Bloom's notorious *The Anxiety of Influence*, along with the psychoanalytically inflected reading of relationships of influence between different (male) authors advanced by that text (Bloom, 1973).

identity and the preservation of their integrity. They demand a disruptive (and properly deconstructive) inquiry into their relative degrees of internal consistency, so that the structures and relations of power actualized through them may be rendered tangible, and disputable.

2. *Blood and Guts in High School*: a few, key interpolations

Published in the U.S. and the U.K. in 1984, *BGHS* remains the most critically and commercially successful of Acker's book-length projects. Its momentum was decisive: the book played an important role in securing a continued relationship with Grove Press, her primary publisher in the U.S., while increasing her public notoriety in London, where she was living at the time of publication — well before the so-called “Harold Robbins affair”.

Reading *BGHS* demands that we attend with particular care to the contradictions, compactations, and nuances of its construction, and how these in turn dynamically occasion unexpected meanings. For one, its systematic characterization of misogynistic violence, and its resource to intertexts that help produce that characterization through multiple scenes of aggression, debasement, and degradation justifies both an inquiry into the book's own politics, and an assessment of its position in relation to a range of other works — some canonical, some not. Four years after *BGHS* was published, Acker noted the following, regarding the book's composition and her own relationship with feminism:

I don't say, “I'm a feminist”, therefore I'm going to do such and such. A complaint people have had about my work is that I'm not working from a moralistic or ideological tradition. I take materials and only at the end do I find out what's going on in my writing. For instance, while writing it, I never considered that *Blood and Guts in High School* is especially antimale, but people have been very upset about it on that ground. When I wrote it, I think it was in my mind to do a traditional narrative. I thought it was kind of sweet at the time, but of course it's not. (Acker and Friedman, 1989: 13)

Unsurprisingly, Acker's statement stands as no authoritative assertion of unified authorial intent. Consisting of a combination of assorted materials — some original, some plagiarized — *BGHS* was crafted between 1972 and 1978. By the time of Friedman's interview, a full decade had passed since its completion, even if it only became publicly available (and publicly disputable) in 1984. Acker's own description of the equivocal “sweetness” of the project signals the book's complicated relationship to a male-dominated literary tradition, to the possibility of a feminist poetics, and to a contested rapport with culturally dominant forms of feminist thought.

Acker's ventriloquistic imitation of American novelist Erica Jong provides a strong example of such conflicted rapports. Jong's *Fear of Flying* (1973) was a commercially successful (albeit highly controversial) debut, and became widely influential for second-wave feminism in the U.S. If Robbins' work featured “soft-core porn” from a male perspective, Jong's work incorporated candid discussions of female sexuality, in obvious discord with mainstream, patriarchal perceptions and expectations. In an act of pseudo-citation, Acker aggressively parodies Jong's work,

in a segment originally published as an individual work: the chapbook *Hello, I'm Erica Jong* (Acker, 1982).

The segment in question appears as the book's protagonist, Janey, first encounters Jean Genet, upon arrival at Tangier. Before they begin to travel together, Janey provides Genet with an extensive account of her experience in New York, including her affair with then-U.S. President Jimmy Carter. Yet Janey's account consists of a disjointed mesh of linguistic registers, each successively disrupting another, in sudden jolts of (anti-)narrative momentum. No less importantly, it bears no resemblance to any of Janey's experiences, as previously represented in the narrative.

As Janey concludes her account, Acker introduces the Erica Jong segment — but not before incorporating yet another intertext. In this case, a direct citation from Deleuze and Guattari's *Anti-Oedipus* (1972):

“EVERY POSITION OF DESIRE, NO MATTER HOW SMALL, IS CAPABLE OF PUTTING TO QUESTION THE ESTABLISHED ORDER OF A SOCIETY; NOT THAT DESIRE IS ASOCIAL; ON THE CONTRARY. BUT IT IS EXPLOSIVE; THERE IS NO DESIRING-MACHINE CAPABLE OF BEING ASSEMBLED WITHOUT DEMOLISHING ENTIRE SOCIAL SECTIONS.” (Acker, 1984: 125)

In context, this additional citation amplifies the political meanings of Janey's individual rapport, placing the politics of desire at the textual forefront. Because it directly precedes Acker's ventriloquistic imitation of Jong's own writerly standpoint, it also precipitates its critical estrangement, through conceptual counter-distinction: from a readerly perspective, the friction between both texts conditions the legibility of either. The fact that Deleuze and Guattari *and* Jong are cited in the exact same format (i.e., in block capitals, amidst quotation marks) formally incites this confrontation between disparate discourses and raises the question of their commensurability when re-presented together.

Then, “Erica Jong” speaks:

“HELLO, I'M ERICA JONG. ALL OF YOU LIKED MY NOVEL FEAR OF FLYING BECAUSE IN IT YOU MET REAL PEOPLE. PEOPLE WHO LOVED AND SUFFERED AND LIVED. MY NOVEL CONTAINED REAL PEOPLE. THAT'S WHY YOU LIKED IT. MY NEW NOVEL HOW TO DIE SUCCESSFULLY CONTAINS THOSE SAME CHARACTERS. AND IT CONTAINS TWO NEW CHARACTERS. YOU AND ME. ALL OF US ARE REAL. BYE.” (125)

This first paragraph reads like a fragment of commercial copy, as Jong candidly addresses her public. Jong's opening statements suggest a naive understanding of literary realism, and her work's own capacity to directly communicate with its public. While *Fear of Flying* is the title of Jong's first major work, Acker distorts the title of her follow-up novel, *How to Save Your Own Life* (1977). Since the latter project departs from that same equation between literary representation and social reality, the writer and reader ultimately meet on equitable terms, *within* the text itself. But this metatextual twist suggests that a realist epistemology of representation is being usurped of its integrity, as the codified distances between writer and reader come undone:

“HELLO, I'M ERICA JONG. I'M A REAL NOVELIST. I WRITE BOOKS THAT TALK TO YOU ABOUT THE AGONY OF AMERICAN LIFE, HOW WE ALL SUFFER, THE GROWING PAIN THAT MORE AND MORE OF US ARE GOING TO FEEL.” (125)

Jong's amicable realism acquires an increasingly brutalist edge. While the mode of direct address suggests unmediated intimacy, *pain* becomes preponderant as an affect experienced by writer and reader alike. Realism seemingly intimates nihilism, as Acker uses Jong's signature to critique U.S. society and the very idea of literary realism, thereby openly ridiculing the prospect of a “real novel” through hyperbolic (mis)characterization. As a correlate, Jong's fictional voice becomes politically caustic, seething with skepticism:

“LIFE IN THIS COUNTRY IS GOING TO GET MORE HORRIBLE, UNBEARABLE, MAKING US MANIACS 'CAUSE MANIA AND DEATH WILL BE THE ONLY DOORS OUT OF PRISON EXCEPT FOR THOSE FEW RICH PEOPLE AND EVEN THEY ARE AGONIZED PRISONERS IN THEIR MASKS, THE PATHS, THE WAYS THEY HAVE TO ACT TO REMAIN WHO THEY ARE.” (125–126)

What first read as a piece of copy has turned into an outright polemic: an irate tract against the state of U.S. society, and the inevitability of capture, subordination, and subjection. The use of block capitals, here and elsewhere in the text, works to break up the text's flow, preventing its eventual stabilization at the level of form. In this passage in particular, block capitals are used to differentiate specific fragments as citations — or pseudo-citations, as is the case. But as the performative expropriation of Jong's authorial voice continues, they acquire a properly affective capacity, producing incremental degrees of dissonance and unease. The persistence of this formal artifice only works to heighten the aggressive impact of Jong's words:

“WE NEED TOTAL OBLIVION. WHAT WAS I SAYING? OH YES MY NAME IS ERICA JONG I WOULD RATHER BE A BABY THAN HAVE SEX. I WOULD RATHER GO GOOGOO. I WOULD RATHER WRITE GOO-GOO. I WOULD RATHER WRITE: FUCK YOU UP YOUR CUNTS THAT'S WHO I AM THE FUCK WITH YOUR MONEY I'M NOT CATERING TO YOU ANYMORE I'M GETTING OUT I'M RIPPING UP MY CLOTHES I'M RIPPING UP MY SKIN I HURT PAIN OH HURT ME PAIN AT THIS POINT IS GOOD DO YOU UNDERSTAND?” (126)

After imparting “Erica Jong” with a catastrophically skeptical perspective of U.S. society, Acker in turn deflates the consistency of that standpoint completely, reducing it to the point of nonsense. Nowhere is this more flagrant than in Jong's rejection of sex in favor of complete (and express) infantilization: “GOO-GOO.” With this infantilizing imitation, Acker exploits conventional ideas of authorial identity and intentionality to the limit: Jong's rapport ultimately breaks down into shapeless, stream-of-thought sentences, surrounding personal impressions and sensations. In a sense, values reverse: whereas the libidinal economy between Jong and her public is first characterized by the pleasures of recognition, now pain emerges as the constant which disrupts discursive consistency, in an apparent rejection of readerly desires and expectations.

The final paragraph, the briefest of the three, is also the one that professes the most programmatic assertions. It reads: "MY NAME IS ERICA JONG. IF THERE IS GOD, GOD IS DISJUNCTION AND MADNESS. YOURS TRULY, ERICA JONG" (126). With this final injunction, the formula "MY NAME IS ERICA JONG" is voided of any deictic value: it can no longer refer to anything but itself, as the linguistic debris of a signature broken down into nonsense. Its iterative repetition reduces it to an image of its own inscription as a moment of metatextual performativity. And if any referents remain, they are the absolutes of negation: radical disruption and unreason.

The Jong parody is significant for a few different reasons. First and foremost, it stands as a stark rejection of the discourses of liberal and cultural feminism of the 1970s–1980s. It places such discourses into question, to the extent their tenability is predicated on their legibility and appeal, when presented to mainstream publics. Acker's aggressive expropriation of Jong's literary voice breaks with the politics of respectability completely, hyperbolically heightening the controversies surrounding Jong's own work, and fiercely refuting an assimilationist ethos. Concurrently, her incremental distortion of Jong's discourse denounces the author's realism as naïve, while ridiculing realism *itself* as a naïve epistemology of representation.

No less importantly, the segment works as a structural primer of sorts: as a discrete textual moment, it speaks to the variety of compositional and formal tactics Acker deploys across the text. For one, its own construction is disjunctive, and unsteady: it seemingly establishes certain aesthetic and emotional formulae, only to break them down soon after, never allowing them to settle completely. When need be, grammatical conventions bend to digressive effect. Jong's signature even figures in cursive, at the very end of the passage, in what seems to be a Xerox of Acker's own handwriting, further obfuscating the division between their distinct authorial standpoints. While the segment reads episodically — as an abrupt structural excursion — it speaks to the core motives of the book's composition and exemplifies its discontinuous narrative architecture.

3. "I am a writer": Janey and Genet

The book's final chapter, "A Journey to the End of Night", takes its title from Louis-Ferdinand Céline's *Voyage au bout de la nuit* (1932), a work of experimental fiction that proved influential for a large number of modernist and late-modernist writers. This citational gesture (itself achieved in translation) is just as cutting for invoking that work's nihilistic, caustic energies, as it is for tacitly challenging Céline's avowed support for Axis powers during World War II, and his authorship of anti-Semitic pamphlets. More importantly, the chapter repurposes Genet's play *Les Paravents* (1963), a satiric meditation on French colonialism and the Algerian War (1954–1962), as its narrative and structural template. Towards the close of this interpolation, Acker writes:

End of abstract haze. Now the specific details can begin in the terrible plagiarism of The Screens. The writing is terrible plagiarism because all culture stinks and there's no reason to make new culture stink. (1984: 137)

Although the section will eventually come to this point of metatextual crisis, it begins with excerpts from Janey's diary as she arrives in Tangier: "(*Excerpts from Janey's diary while she's in Tangier.*)" (117) precedes the main body of text. Having begun to write over the course of the previous chapter, Janey now presents herself as her story's narrator. On arrival, she proclaims: "This time when I run after a man who doesn't want me, I'm *really* going to run after him" (117). By doing so, she anticipates a turbulent dynamic of attraction/rejection, which mirrors the emotional conflicts she has already experienced with a range of other male characters — including Johnny/Father, her partner/parent at the beginning of the novel, and the so-called "Persian Slave Trader", whose capture she has just evaded.

The unspecified object of this declaration turns out to be Jean Genet. When a friend spots Genet at a café, Janey immediately notes his correspondence to her exact expectations: "He looks like I always imagined he'd look" (117). A friend is quick to warn her of Genet's well-known anti-social nature: "He doesn't like to meet people and he won't talk to you. He lives like a hermit. Everyone's told me that" (117). He attempts to ward Janey off: "You can't throw yourself on a famous writer like Genet, on a man who'll reject you. You have to learn to control yourself" (117). But these proclamations are beside the point. Janey's decision to pursue Genet precedes the fact of his acquaintance and anticipates his rejection by default. As a form of emotional reasoning, the ideal of reciprocity cannot persuade her: at this point in the narrative, it has been discredited completely.

Following Genet out onto the street, Janey finally approaches Genet. Asked who she is, she replies: "I am a writer" (118). This statement, sparse as it is, stands as a trenchant claim regarding Janey's identity and sets in motion a complex set of identificatory and disidentificatory processes between the two, who hereby interact *as writers*. Moreover, it posits the question of writing *within* the scene of writing, implicitly problematizing the authorial position of either as a narrative element. Finally, it reads as another iteration of the self-reflexive, authorial performativity that energizes so much of Acker's writing: having become a writer herself, Janey encounters one of Acker's favorite writers, and it is that same encounter which triggers her self-recognition as such.

Genet expresses little interest in Janey at first: "He notices me but he doesn't want to" (118). For the most part, he responds to her with nonchalant poise and measured distance. Still, he indulges her: as they walk together from the café square to a nearby hotel, they talk about "writers, writing, and some of the problems of publication" (118). By the time they meet the next day, Genet's attitude towards Janey has significantly changed: "His eyes light up and he smiles" (118), Janey remarks. "He's warmer to me than he was yesterday" (118). With this second encounter, Acker produces a peculiar set-up, which renders Genet's persona (along with his actual personal history) as a source of formal estrangement. Namely, she (she: Janey? She: Acker?) *interviews* Genet.

The passage reads:

[Janey:] "I don't understand why they haven't translated any of your books into Arabic", I say.

[Genet:] "I don't know. No one has asked me to do it. Maybe some day they will, maybe not. It depends on whether my things interest them at that point. Personally, I think the Arabs are extremely sensitive when it comes to questions of morality."

[Janey:] "Did you have a hard time writing your first novel?"

[Genet:] "No, not very. I wrote the first fifty pages of *Nôtre Dame des Fleurs* in prison. And when I was transferred to another gaol they somehow got left behind. I did everything I could to get them back, but it was hopeless. And so I wrapped myself in my blanket and rewrote the fifty pages straight off."

[Janey:] "I know you didn't start to write until you were thirty", I say. "Thirty-two or thirty-three."

[Genet:] "That's right."

[Janey:] "You haven't written anything for several years, have you? Do you consider your literary silence and your assumption of a political position part of your writing?"

[Genet:] "Literally I've said what I've had to say. Even if there was anything more to add, I'd keep it to myself. That's how things are. There's no absolute yes and there's no absolute no. I'm sitting here, with you now, but I might easily not be." (118–119)

From early in her career, Acker interrogated authorial self-identity, by playing around with performative refractions of the literary signature. She signed the early work *The Childlike Life of the Black Tarantula* (1973) as the titular "Black Tarantula", transfiguring the character into a fictional author. She signed the later *The Adult Life of Toulouse Lautrec* (1975) as Toulouse Lautrec *himself*, thus fully expropriating another creator's signature, in parodistic mimicry. Acker's conceptual and creative decisions regarding the rapport between authorship and identity feign no claim to historical veracity or realistic congruence. If anything, they are intent on dismantling the feasibility and authority of the individual signature. It follows that her poetic reimagining of Genet is inventive or imaginative, rather than testimonial or documental. This is not to say that Genet-as-character *substitutes* for Genet-as-author, per se — but Genet-as-fiction certainly seems to be more compelling a construct.⁷

The formal construction of the exchange, itself, challenges crucial categorical distinctions, including the division between truth and fiction. Because the "interview" Acker produces between Janey and Genet is in fact neither hers, nor Janey's. Nor, for that matter, are the scenes which immediately precede it. To construct this segment, Acker drew from Mohamed Choukri's *Jean Genet in Tangier* (1973), as first acknowledged and discussed by Milks (2009). Milks describes *Jean Genet in Tangier* as a "diary of Choukri's daily meetings with Genet translated into English by Paul Bowles" (Milks, 2009: 93), and critically reads Acker's appropriation of Choukri's work vis-à-vis the politics of subalternity, and Acker's respective standing as a white, western writer. Emphasizing Bowles' agency in the translation of the text, however, proves crucial to this recontextualization.

Milks demonstrates that this passage consists in a rewriting of conversations had between Choukri and Genet, as written down by the first of the two, and later translated by Bowles. By the time Acker invokes it, that original conversation has thus been subject to transcription, to translation, and finally, to her own adaptation.

⁷ Due to space constraints, I am not able to discuss at length the nuances of those processes of characterization by which Acker explored the porous boundaries between truth and fiction, as she figured a number of authors — and queer authors, in particular, including Arthur Rimbaud and Pier Paolo Pasolini — in her work.

Milks' characterization of the text emphasizes its critical depiction of Genet as a white, western author navigating social and institutional relations in Morocco, as witnessed from Choukri's standpoint: "[Choukri] comes to see the writer as self-centered and misanthropic, harboring a Western superiority indicated by a complete lack of knowledge of Arabic literature" (98). Moreover, Choukri's narrative emphasizes Genet's more intimate motivations, and his willingness to manipulate local authority:

Genet concocts numerous plans to attain a passport for a young man named Zerrad who he wants to take to France with him, presumably as a sexual partner. After at last succeeding in bribing officials, he is able to obtain this passport, and finally leaves with Zerrad. (98)

Because of its portrayal of Genet's attitude and motivations, *Jean Genet in Tangier* already picks apart the idealized precepts surrounding the author's public persona. At the same time, because the text refutes a moralistic conclusion on the question of his character (or his writing), it presents that same important degree of indetermination favored in *BGHS*. To evince the historical fiction of Genet's authorial persona, Acker fictionalizes a mode of direct address, in turn modeled after an actual address. And by contaminating the lines between truth and fiction, as she did with Jong before, she accentuates the trouble proper to narrativizing Genet — or *any* celebrated author — without defaulting to reductive characterizations of their character and their work.

Genet's initial point about those "questions of morality" that prevent the translation of his work into Arabic subtly insinuates the controversies surrounding representations of homosexuality (among other transgressions) in his writing. His description of the making of *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943) corresponds with Jean-Paul Sartre's own account of the novel's material history, in his existential psychoanalysis *cum* critical hagiography *Saint Genet, comédien et martyr* (1952). Finally, Janey's question regarding Genet's "literary silence" and "political position" refers to his extended break from writing (between 1952 and 1957), and his engagement in radical politics on an international scale, after May 1968. Somewhat rigid in form and format, the "interview" thus enables Acker to factor some of her own concerns about writing, political action, and the rapport between truth and fiction into the narrative itself. The willful artificiality of her treatment of Genet — sometimes tangible at the level of form — helps uproot the author (and to an extent, historical narrative itself) from the grounds of a realist episteme, or a realist epistemology of representation.

This specific section ends with a citation, purportedly drawn from Genet's *A Thief's Journal* (1964). Detached from the preceding conversation, it hardly reads as proper to either character's diegetic standpoint:

In *Journal du voleur* Genet wrote:

Movies and novels have made Tangier into a scary place, a dive where gamblers haggle over the secret plans of all the armies in the world. From the American coast, Tangier seemed to me a fabulous city. It was the very symbol of treason. (Acker, 1984: 128)

Of the three paragraphs attributed to Genet, only this first one is drawn directly from his work. Even then, it involves some imaginative (mis)translation. In Bernard Frechtman's English-language translation, the passage reads:

Movies and novels have made of this city a fearful place, a kind of dive where gamblers haggle over the secret plans of all the armies in the world. From the Spanish coast, Tangiers seemed to me a fabulous city. It was the very symbol of treason. (Genet, 1964: 59)

Acker's adaptive mistranslation — or more exactly, pseudo-translation — of the fragment in question is striking in its simplicity. While she preserves sentence structure and grammatical content, she substitutes the Spanish coast for the American coast. Formally, this produces no immediate estrangement in relation to the text in translation (i.e., it presents as proper to it). However, the drastic geographical implausibility of observing the city of Tangier from the Eastern American coastline signals a sleight of hand, an infraction into the original text's actual (and expectable) cartography. Deictically nonsensical, it abruptly transports the speaking subject from continental Europe to the U.S. In effect, this minor alteration literalizes the continued influence of the so-called "continental tradition" on North American counter-traditions — including the creative contexts that shaped Acker's own work.

In other moments, Acker's citations are literal and literalist, rather than disobedient and dispossessive. Just before Janey introduces herself to Genet, we read:

Genet wrote: "Loneliness and poverty made me not walk but fly. For I was so poor, and I have already been accused of so many thefts, that when I leave a room too quietly on tiptoe, holding my breath, I am not sure, even now, that I'm not carrying off with me the holes in the curtains or hangings". (Acker, 1984: 117–118)

Because it remains unaltered as an individual piece of writing, this direct citation from the English translation of *The Thief's Journal* can only signify contextually: its relative location within the text is what renders it meaningful (or potentially meaningless). Here, it seems to serve a scenic function: it provides some degree of insight into Genet's imagined biography, preparing for the pair's first encounter. By doing so, it provides a fuller sense of narrative context, while concurrently disrupting the flow of narrative discourse, and shoring up the intertextual (even metatextual) performativity of that discourse.

The amicable terms on which Janey and Genet interact at the party soon come undone. As they travel together, Genet's contempt for Janey becomes inescapably apparent. When they reach Alexandria, Janey is left to sleep "in the dirt outside Genet's ritzy hotel" (130), while he rests inside. Just as she wakes up, Genet confronts her, telling her she is "totally ugly" and "so loud no one wants to talk to her" (130). He calls her "vulgar" and "unrestrained" — the "worst kind of Jewish mama pig" (130). He then proceeds to render the hierarchies that subtend their relationship brutally explicit:

The hierarchy is (Genet has to explain the nature of the social world to her because she's American):

Rich men
 Poor men
 Mothers
 Beautiful women
 Whores
 Poor female and neo-female slut scum
 Janey.

Then he kicks Janey around and tells her to be worse than she is, to get down, there, down in the shit, to learn. Go to the extreme. To make the decision. Janey girl still has pretensions. She has to be drained of everything. She has to be disemboweled. (130–131)

Genet does more than characterize extant social hierarchies: he actualizes them. In part, through express physical violence, and in part, through the demand that Janey, already come undone, go further still into nothing. Ventriloquizing Genet, Acker underwrites Janey into oblivion. Through that gesture, the literary hero is re-positioned as an agent of political and interpersonal violence, complicit with patriarchal dominance and the reification of the “social world” as he knows it. His final demand, that Janey be “disemboweled”, markedly evokes the novel’s own title and constitutes a further transgression upon Janey’s disputed bodily integrity.

With this narrative turn, Acker bolsters the radical negativity of Genet’s poetics, while imbuing him with a disconcerting degree of political realism: his words and actions speak to the actuality of both characters’ circumstances. As far as the text is concerned, Genet’s ultra-misogynistic reduction of the social real is, in the end, both poetically and politically truthful: because he is a realist, he is a misogynist. This act of expropriative ventriloquism calls to mind the Jong parody, insofar as Genet is made to articulate what he did not, could not, or would not. Yet their positions are reversed. The Jong parody radicalizes those aspects of the writer’s work that most catalyzed public interest and frustrated mainstream sensibility. In turn, Genet’s relatively stable image as a figure of literary transgression and political dissent is decisively placed into crisis.

Genet’s acts of violence against Janey in no way deflate her fascination with him, nor do they halt their relationship. On the contrary: when Janey is placed under arrest “for stealing two copies of *Funeral Rites* and hash from Genet” (133), in an absurdist *mise en abyme* of intertextual expropriation, he intentionally has himself imprisoned as well. Driven by an intellectualized curiosity about Janey’s own criminal impulse, “[Genet] doesn’t love Janey, but he intuits it’ll be wild to join her” (135). Since she, like Acker, has unsettled his individual authority through expropriation, her appeal as an agent of transgression increases. But whereas Janey’s incarceration reads as nearly immediate, Genet steals “for months”, until the protection provided by “his reputation as a white intellectual” (135) finally gives way. Here, it is difficult not to recall Choukri’s own skepticism surrounding the author’s use of his privileges, and Milks’ interrogation of how subalternity figures in the text.

Expelled from the city, Janey and Genet wander aimlessly in the desert. Unable to keep moving, Janey asks Genet where “they” are going. He pointedly corrects her: “Where am *I* going?” (138; my emphasis). Genet holds no special interest in remaining with Janey, whom he finally rejects completely, and who has, at this point, been rejected by society at large. In fact, he announces his departure:

I'm going, me, alone; how can I be with you? The closer you get to me, the more I hate you. I'm going, OK? Far far away, the land of the monster. Even if it's where there'll never be sun, since you're tagging along, you're my shadow. (138)

The endpoint of their shared trajectory (both actual and narrative) takes shape through neither character's words, but through impersonal narration. True to form and genre convention, Acker's “terrible plagiarism” (137) of *Les Paravents* concludes with an “End” section, which describes its narrative aftermath. We learn that rebels have “taken over” Alexandria (140), and their struggle is successful. Whereas Janey and Genet make their way across Egypt to Luxor, where “Genet hands Janey some money and tells her to take care of herself” (140). He then leaves the city, “to see a production of his plays” (140).

And Janey? We are told, quite simply, “she dies” (140).

4. A coda? “The Sapphic escape route”

In the first version of *BGHS* come to print, the text's final section takes up less than a page. Its title is “So the doves...”, and its first paragraphs read:

So the doves cooed softly to each other, whispering of their own events, over Janey's grave in the grey Saba Pacha cemetery in Luxor.
Soon many other Janeys were born and these Janeys covered the earth. (165)

A poem follows, unattributed and unsigned, difficult to gauge as to its provenance. Given Janey has passed, it would seem sound to assume it is articulated from another standpoint: perhaps Acker's own? Certainly, the text's strong rejection of realist precepts allows for this question to remain unanswered. The poem reads:

Blood and guts in high school
This is all I know
Parents teachers boyfriends
All have got to go.
Some folks like trains,
Some folks like ships.
I like the way you move your hips
All I want is a taste of your lips,
Boy,
All I want is a taste of your lips. (165)

Sing-song in style and structure, the poem begins with the book's title, marking one of its various incursions into the main body of text, and presenting its complete form for the first time. In moments, it reads like a playground rhyme, or a belligerent punk chant: “Parents teachers boyfriends/All have got to go.” In others, it recalls a

pop song, with recognizable erotic tropes: “I like the way you move your hips/All I want is a taste of your lips.” Writing on Acker’s citation and rewriting of authors from Classical Antiquity, Katherine Wasdin (2017) has argued this poem consists in a reconstruction of one of the largest surviving fragments of Sappho’s (c. 630 BC — c. 570 BC).⁸

Where many critics have noted Acker’s propensity to feminize characters, authors, and other personae, so as to deconstruct patriarchal precepts governing representation, Wasdin calls our attention to the opposite phenomenon. Here, Acker rewrites an explicitly homoerotic text, expressing the poetic subject’s desire for another woman, by reconstituting the object of desire as male. In a sense, she both masculinizes *and* heterosexualizes the poem. Wasdin’s persuasive contention is that this alteration, which reinstates the representational primacy of heterosexuality, speaks to Acker’s programmatic critique of patriarchal gender norms just as much as her acts of feminization do.⁹

She writes:

Both the choice of Sappho and the gender changes in Acker’s version are programmatic statements. One of Acker’s recurring concerns is how a woman as subject can express heterosexual desire without being completely subjugated by gender norms. [...] [Her] translation shifts Sapphic homosexuality to radical heterosexuality from a female subjective viewpoint. (Wasdin, 2017: 281)

Moreover, Wasdin suggests this “Sapphic escape route” (282) speaks to another dimension of Acker’s work. Namely, a rapport with a range of female authors which most readings (feminist or otherwise) have largely failed to acknowledge, arguably stemming from Acker’s own public discourse on male authors and male-dominated literary, theoretical, and artistic traditions. More easily identifiable textual relations are thus surprised by an unexpected echo, which exceeds normalized perceptions of Acker’s work.

In stark contrast with Jong and Genet’s objective (and assertive) textual presence, the Sapphic allusion is quiet, elusive — just out of readerly reach. And where Genet, regardless of his sexual identity, forcefully actualizes patriarchal mores, Sappho — if we agree with Wasdin’s reading — is suggestively situated in a more elliptical relation to the text, suggesting latent cartographies of desire and imagination. At the moment when Acker could have retrieved the mythos surrounding the Sapphic lyric, and a libidinal economy other to that of phallogocentric sexuality, she chooses to neutralize the element which would most

⁸ The opening stanza of fragment 16 V, as translated by Anne Carson, reads: “Some men say an army of horses/and some men say an army on foot/and some men say an *army of ships* is the/most beautiful thing on the black earth. *But I say it is what you love*”, while its final stanza reads: “*I would rather see her lovely step/and the motion of light on her face/than chariots of Lydians or ranks/of foot soldiers in arms* (Carson, 2002: 27; my emphasis).

⁹ This tendency towards disrupting expected gender roles — treating gender identity as volatile, ductile, and fungible — informs contemporary readings of Acker’s work from a trans critical perspective. For a discussion of what we might describe as the latent trans potentialities of Acker’s writing, see Wark (2021).

flagrantly read against the grain of heterosexist relations of meaning: Sappho's express desire for another woman.¹⁰

"Borrowing" Sappho's lyric, and rerouting it through contemporary sensibilities, Acker makes a finer point about collective memory and the marginal position of women writers in the Western literary canon. As Wasdin notes, Sappho was profoundly influential for authors such as Catullus and Propertius, who Acker explicitly cited in more than one instance — including *BGHS* itself. Her rewriting of Sappho thus evinces her historical position as a "foremother" (Wasdin, 2017: 282), while performatively reenacting that same silence which has historically functioned to exclude women from the canon.

This tacit recognition of Sappho's work reinforces our sense of the text's poetic (if not quite properly narrative) horizon. Refashioned into a form more akin to a radio-friendly pop song than to a piece of lyrical writing, the poem forges an unlikely bond between the Greek lyric, the avant-garde novel, and the contemporary moment. This results in a powerful juxtaposition, whereby the contemporaneity of Janey's situation remits back to long-term forms of patriarchal violence and female subjection. The lyric's invasion of the novel's conclusion reshapes its historical situation and de-emphasizes the novelty of the scenes of subjection depicted within it.

As a coda of sorts, it suggests something else than the world as it is — something which holds within it the libidinal possibilities of the Sapphic imaginary, yet yearns still for an eventual reinvention, or rearticulation, of heterosexuality. Janey's demise might be read as fatalistic, but this poetic passage, through which her individual story is rewritten as a metaphor for collective becoming, suggests a surprising spark of possibility. Perhaps even a "kernel of utopian possibility", to retrieve José Esteban Muñoz' compelling turn of phrase (Muñoz, 1999: 25). Desire — and female desire, specifically — does not collapse under or dissipate against the rigidities of patriarchal society.

At the limit, it not only survives — it multiplies.

Works Cited

- ACKER, Kathy (1982). *Great Expectations*. Grove Press.
ACKER, Kathy (1982). *Hello, I'm Erica Jong*. Contact II Editions.
ACKER, Kathy (1984). *Blood and Guts in High School*. Grove Press.
ACKER, Kathy (1986). *Don Quixote*. Grove Press.
ACKER, Kathy (1990). "Dead Doll Humility." *Postmodern Culture: A Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures*, vol. 1, no. 1 (Sept.). <https://www.pomoculture.org/2013/09/26/dead-doll-humility/>
ACKER, Kathy (1997). *Bodies of Work*. Serpent's Tail.

¹⁰ Julia Kristeva and Luce Irigaray, in particular, proved influential for Acker's theoretical understanding of women's identity, embodiment, and situated relationship to language. See, in particular, the essays "Seeing Gender" and "Reading the Lack of the Body: The Writing of the Marquis de Sade", both collected in the anthology *Bodies of Work* (1997).

- ACKER, Kathy, and Ellen G. FRIEDMAN (1989). "A Conversation with Kathy Acker by Ellen G. Friedman." *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 9, pp. 12–22.
- BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press.
- BURROUGHS, William S., and Brion GYSIN (1978). *The Third Mind*. Viking Press.
- CARSON, Anne (2002). *If Not, Winter: Fragments of Sappho*. Vintage Books.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1932). *Voyage au bout de la nuit*. Denoël et Steel.
- CHOUKRI, Mohamed (1973). *Jean Genet in Tangier*. Translated by Paul Bowles. The Echo Press.
- COLBY, Georgina (2016). *Kathy Acker: Writing the Impossible*. Edinburgh University Press.
- GENET, Jean (1943). *Notre-Dame-des-Fleurs*. Éditions Gallimard.
- GENET, Jean (1949). *Journal du voleur*. Éditions Gallimard.
- GENET, Jean (1964). *A Thief's Journal*. Translated by Bernard Frechtman. Grove Press.
- GUATTARI, Félix (2009). "I Am an Idea–Thief." *Soft Subversions: Texts and Interviews, 1977–1985*, edited by Sylvère Lotringer, translated by Chet Wiener and Emily Wittman. Semiotext(e), pp. 22–33.
- HUME, Kathryn (2001). "Voice in Kathy Acker's Fiction." *Contemporary Literature*, vol. 42, no. 3 (Autumn), pp. 485–513.
- MCAFFERY, Larry, and Kathy ACKER (1991). "An Interview with Kathy Acker." *Mississippi Review*, vol. 20, no. 1/2, pp. 83–97.
- MILKS, Megan (2009). "Janey and Genet in Tangier: Power Plagiarism in Kathy Acker's *Blood and Guts in High School*." *Kathy Acker and Transnationalism*, edited by Polica Mackay and Kathryn Nicol. Cambridge Scholars Publishing, pp. 91–114.
- MUNÓZ, José Esteban (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.
- MUTH, Katie R. "Postmodern Fiction as Poststructuralist Theory: Kathy Acker's *Blood and Guts in High School*." *Narrative*, vol. 19, no. 1 (Jan.), pp. 91–114.
- ROBINSON, Edward S. (2011). "Kathy Acker: Plagiarism and Adaptation — From Cut-Up to Cut-and-Paste." *Shift Linguals*. Postmodern Studies, 46. Brill, pp. 151–197.
- SARTRE, Jean-Paul (1952). *Saint Genet, comédien et martyr*. Éditions Gallimard.
- VECHINSKI, Matthew James (2013). "Kathy Acker as Conceptual Artist: *In Memoriam to Identity* and 'Working Past Failure'." *Style*, vol. 47, no. 4, pp. 525–542.
- WARK, McKenzie (2021). *Philosophy for Spiders: On the Low Theory of Kathy Acker*. Duke University Press.
- WASDIN, Katherine (2017). "The Undead Past in Kathy Acker's *Blood and Guts in High School*." *Classical Receptions Journal*, vol. 9, no. 2 (Apr.), pp. 268–286.

Salomé Honório holds a PhD in Comparative Studies from the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon. They have been a long-time collaborator with research project CILM — *City and (In)security in Literature and Media*, part of the CITCOM research cluster of the Center for Comparative Studies. Their work focuses primarily on intersectional critiques of dominant economies of representation, as articulated through trans, queer, anti-racist and feminist critical perspectives. Completed in January 2022, their PhD project consisted of an ethically and politically motivated reading of the work of experimental U.S. author Kathy Acker. As a post-doctoral researcher, they are presently part of the project *UrbanoScenes: Post-colonial Imaginaries of Urbanization. A Future-oriented Investigation from Portugal and Angola*.

© 2023 Salomé Honório

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

The Effects of Translation

A Reading of Rilke-quotes in *Gravity's Rainbow*

Gyöngyvér Jenei

Eötvös Loránd University

jenei.gyongyver@gmail.com

ORCID: 0009-0008-8659-5020

ABSTRACT:

In this article, I will examine the role of literary citation in Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*, as well as its Hungarian translation. This will be achieved through an analysis of selected citations from Rainer Maria Rilke's late poems in the novel. First, I will employ the notion of intertextuality developed by the Tel Quel circle to demonstrate how it becomes a defining characteristic of Pynchon's postmodernist writing. Following that, I will provide a reading of the various contexts and connotations Rilke's *Duino Elegies* evoke in Pynchon's text. My intention is to highlight the multifaceted nature of the intertextual landscape in Pynchon's work, its complex use of references, and the differences between this landscape and that of the Hungarian translation.

RESUMO:

Neste artigo, estuda-se o papel das citações literárias no romance *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon, assim como na respectiva tradução húngara, analisando um conjunto de citações seleccionadas dos poemas tardios de Rainer Maria Rilke no romance. Primeiramente, explora-se a noção de intertextualidade conforme desenvolvida pelo círculo Tel Quel, para demonstrar que se trata de uma

característica definidora da escrita pós-modernista de Pynchon. Em seguida, propõe-se uma leitura dos vários contextos e conotações que as *Elegias de Duíno* de Rilke evocam no texto de Pynchon. É meu propósito destacar a natureza multifacetada da paisagem intertextual patente na obra de Pynchon, assim como o seu uso complexo de referências, e as diferenças que existem entre essa paisagem e a da tradução húngara.

KEYWORDS:

citacionality; intertextuality; translation; postmodern

PALAVRAS-CHAVE:

citacionalidade; intertextualidade; tradução; pós-moderno

Date of submission: 30/06/2023

Date of acceptance: 18/09/2023

Thomas Pynchon's main work, *Gravity's Rainbow* (1973), contains an extensive number of references that are presented in a lavish and exhaustive manner, captivating readers with their variety and diversity. These references bear such significance to the comprehension of the novel that they have influenced critical readings from the beginning (as in Mendelsohn, 1976) to the present day (for example, Daalsgard, 2019). They draw upon a vast spectrum of disciplines, encompassing literature, history, science, technology, popular and material culture.

Scholars have approached these allusions and references through various lenses; from a more traditionalist perspective, analysing the genetic connections between passages and their original texts or concepts, establishing a kind of cause-and-effect relationship (Cewart, 1980, and Hohman, 1986) to the task of collecting, aiming to identify every conceivable source and reference, as Weisenburger's enormous work (2006 [1988]) and the Pynchon Wiki page, based on his findings, demonstrate. Studies have been dedicated to examining the historical and scientific backdrop of the novel, as well as the classification of film, music, and literary references, with particular attention to the presence of texts from Austrian poet Rainer Maria Rilke.

In this article I shall undertake a comparative examination of a few selected citations from Rilke's works found within Pynchon's text and observe the presence of these citations in the Hungarian translation of *Gravity's Rainbow*. Drawing upon the concept of intertextuality based on the approaches of Julia Kristeva, Roland Barthes, and Jacques Derrida, my analysis aims to illuminate the connections between Pynchon's text and other realms of discourse, how they intersect, and what readings can emerge from these intersections. I shall also try to illustrate how these discursive interactions manifest within the Hungarian translation of the novel, and how they establish differences between the interpretations of the two texts.

1. Intertextuality, citationality, translation

"[A]ny text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" — states Kristeva (1980: 66) introducing the notion of intertextuality. In her essay built upon Bakhtin's model of dialogism, she visualizes the word in a three-dimensional space, the dimensions being the writing subject, the addressee, and exterior texts. On the subject–addressee plane, the "text" is being formed as it actualizes through reading, and on the text–context plane it is shaped by any other preceding or contemporary text it relates to. The point of intersection between these axes is the "literary word". This intersection amplifies the word by encapsulating the function it represented in previous texts or utterances, weaves it into the web of relations in the actual text, and thus transforms diachrony into synchrony, showing the abstract nature of the traditional view of linear history or causality.

For Kristeva, the (Saussurean) notion of sign is a logical abstraction that she marks with the 0–1 sequence, where 1 stands for denotation or identification, and 0 for nothingness or unmarkedness. She argues that in fact no sign has exactly one identifiable meaning, but it is always already transgressed towards other meanings in its relation to other signs of the text. This is implied in Bakhtin's term "dialogism",

defined as “the logic of distance and relationship between the different units of a sentence or narrative structure” (1980: 71), emphasizing the ambivalent nature of the word by having no solid meaning and being polysemic at once. Kristeva thus replaces the 0–1 dichotomy of signature with the 0–2 interval or “the power of the continuum”, which indicates that one sign (word) has always more than one denotative meaning, therefore any meaning is “implicitly transgressed” (1980: 70).

Barthes' preliminary ideas that contributed to his concept of intertextuality can be found in his essay “Writing Degree Zero”, where he also imagines a kind of coordinate system with language as the horizontal, and individual style as the vertical axis. Comparing the function of the word within classical texts and in modern poetry, he shows the classical word in its relatedness as “it extends, as soon as it is uttered, toward other words, so as to form a superficial chain of intentions” (Barthes, 1982: 55), whereas the word of modern poetry “is like a monolith, or a pillar which plunges into a totality of meanings, reflexes, and recollections: it is a sign which stands” (1982: 58). The elements of classical language form an evenly dense structure while modern poetry appears as a succession of verticalities pregnant with the totality of the possible meanings of the words it includes. This total content of any past and future connotations is what he calls the “zero degree” of the written word. Meaning is “an ever-deferred project” in classical language because the word is carried on and on by textual connections, while in modern poetry these connections are abolished, the word stands alone, surrounded by its reflections.

The comparison of classical and modern use of language comes forth differently in his later essays, but the visualization of a word's potentialities and connections remain similar. In the “Theory of the Text”, the previously mentioned qualities of classical language and the modern word intertwine in a new model of textuality, where the classical sign is a similarly abstract category just like in Kristeva's approach: “[A] sealed unit, whose closure arrests meaning, prevents it from trembling or becoming double, or wandering” (Barthes, 1981: 33). The motionlessness of what he calls “work”, based on classical denotation, is opposed to the play of the signifier, the constant deferral and disruption of meaning produced in writing that forms the “text”. “Any text is a new tissue of past citations” — writes Barthes echoing Kristeva — “Bits of codes, formulae, rhythmic models, fragments of social languages, etc. pass into the text and are redistributed within it, for there is always language before and around the text” (Barthes, 1981: 39). The qualities of the two types of utterance (classical and modern) Barthes visualized in “Writing Degree Zero” helps us to imagine the tissue of the text as “the stereographic plurality of its weave of signifiers” (Barthes, 1997: 159), which also gives the impression of a coordinate system, a scale of points with different values of density, or connotations. Stereography is the projection of a three-dimensional picture by a slight difference (movement or deferral) of two two-dimensional surfaces (this is what we see in a 3D cinema when we take off our colored glasses), and this way Barthes shows the qualities of the text as a tissue with changing density of knots or layers. This intertextual surface for Barthes is not a source of retrospective genealogy of influences and origins, but a constant movement in an ever-surrounding texture of language that manifests through reading, as the (re)producing practice of the text. Barthes' model of textuality moves the emphasis from the author–text to the text–

reader relationship, and the process of reading is akin to writing, that is, cutting and disseminating the text, delving into it, and taking part in its movement of unmarked quotations.

Derrida addresses this textual movement as “citationality” and imagines the contextual connectedness and the potential plurality of the sign that is cut from its context:

Every sign, linguistic or nonlinguistic, spoken or written, [...] in a small or large unit, can be cited, put between quotation marks; in so doing it can break with every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable. This does not imply that the mark is valid outside of a context, but on the contrary that there are only contexts without any center or absolute anchoring. (Derrida, 1988: 12)

The act of citation represents a process of iteration, whereby a word, mark, or sign taken out of a context changes its “meaning” and becomes open to other connections and connotations. Kristeva in her later texts suggested replacing the word “intertextuality” (because it often meant the process of finding other textual sources in a given text rather than the expression of difference and relation) with “transposition”, which stresses the shifts, or movements, taking place in the text.

Similar movements can be observed when one translates a text between languages, which points toward the approaching of translation as a transposition or intertextuality. The transposition of “meaning” in the process of iteration can be best seen in the cases when the translator cites directly from the source text, takes a phrase without “proper translation”, or uses the same quotation in the same language. These are the cases which Haun Saussy deals with in his book *Translation as Citation: Zhuangzi Inside Out*. He employs a conceptual framework in his approach to translation that can also be likened to a coordinate system:

When describing a text as put together from bits of other texts, we naturally reach for such similes as the patchwork and the mosaic; but to represent the double perspective here put forth, we would have to add that every piece of the mosaic retains a vestigial string connecting it to its previous home in the slab of (linguistic) stone. Imagine, then, that by tugging on the strings we could cause the mosaic pieces to pivot between their two contexts. (Saussy, 2017: 3)

In accordance with the theories of intertextuality, he argues that “translations do not so much make an expression in the target language as find it (thus reversing the sequence in which the original necessarily precedes the translation)” (Saussy, 2017: 2). To illustrate his theoretical framework, he examines citations and transcriptions within a body of translations, highlighting their interactions with other texts, cultural discourses, or traditions. In doing so, he effectively integrates the concept of intertextuality into the practice of reading translation. According to Saussy, a translation is unable to express the entirety of the original text, let alone do so faithfully. Instead, a translation becomes a manifestation of a series of choices made among utterances sourced from the target language.

The logic of dialogism finds its source in carnivalesque and Menippean discourse and self-consciously appears again in modernist writing, which Kristeva

and Barthes often refer to while they explain intertextuality. The citationality and intertextuality of language come to the foreground by putting writing (*écriture*) and the play of the signifier ahead, and this is what we find in modern and perhaps even more visibly in postmodern narratives. Citationality is one of the major characteristics of postmodern discourse, as it is stated in John Barth's programmatic essay "The Literature of Exhaustion". Pynchon's major opus is a prominent example of this kind of writing.

2. *Gravity's Rainbow*, the text in motion

Some of the metaphors or symbols theorists used to demonstrate intertextuality have their similar counterparts in Pynchon's text. They serve as points of origin for certain readings and contribute to the self-referentiality of the novel's language, although, counter to a characteristic mostly attributed to modernist writing, these "clues" cannot be taken completely seriously. They offer possible interpretations but at the same time confuse or invalidate them. The following examples are thus not proposing a definitive system of self-referential reading of the text (as there would be no such system possible).

Perhaps the most obvious example is the distance between words and meanings ("words are only an eye-twitch away from the things they stand for" — Pynchon, 1973: 100, hereby cited as GR), and lost messages. This distance — articulated by the notion of calculus, or delta-t — is associated with language, personal integrity, and movement, as we can see in the trajectory of the rocket drawn by a series of approximations to its location, which is analogous to early filmic movement, captured as a series of "successive stills" (GR: 407). The 0–1 dichotomy is also represented in the novel, though not only as a symbol of signification but of probabilities. For the Pavlovian character Edward Pointsman, only two possible answers seem valid to a certain stimulus: 0 (no answer) or 1 (any answer). Contrary to his thinking, the statistician Robert Mexico works with the continuum between 0 and 1, stating that we can only get probabilities of a future event (as a rocket strike in a certain area) to happen, and never a "yes" or "no". The answer is not a certainty but a continuum, which affects Mexico's way of thinking on science, and Pynchon's way of thinking on language. Continuity is connected to transgression, for every realm we see (earthly life, positive integers, the arc of the rainbow, language or "reality") has another side that we do not necessarily see, but the text is in constant wobbling motion between these realms. This effect of the texts can be best observed through the various allusions it employs.

"The story is not what we read; what we read is written around a story which is not told" — asserts János Széky (Jenei, 2022), the Hungarian translator of *Gravity's Rainbow* (Súlyszivárvány, 2009). Széky's overall impression of the book arises from the extensive presence of elements deliberately used to divert and diffuse the reader's attention. *Gravity's Rainbow* embodies the dissolution of a linear narrative structure through the incorporation of fragmentary quotations, self-referential attributes, oscillations between stylistic registers, and a penchant for encyclopedic allusions. The proliferation of the text is "represented as being indiscriminately absorbed by, if not in love with, texts not only performed or sung

but also printed — novels, poems, silly collections of this and that, recondite articles on all manner of things” (Caesar, 1997: 126). The abundance of references within the text points to the inherently citational nature of the book, a characteristic embraced by numerous mock-citations and the incorporation of fictitious texts. Examples include Mitchell Prettyplace’s extensive eighteen-volume study on the film *King Kong*, a brochure detailing the chemical named Kryptosam invented by Laszlo Jamf, or the correspondence between Tyrone Slothrop and the enigmatic Kenosha Kid. Furthermore, the inclusion of newspaper and magazine excerpts, grounded in actual historical events such as the initial V-2 strikes on London during World War II, Teutonic mythology, and scientific theories, serves as an effect of citationality as well as a source for the formation of the narrative. Throughout Pynchon’s text, one encounters quotations from unidentified and likely fabricated sources, such as the epigraph in the fourth section attributed to Richard Nixon, or two lines of a poem allegedly written by Jorge Luis Borges. The interweaving of diverse “texts” whether preexisting or entirely invented, blurs the boundaries between individual literary works, thus leaving both the reader and many characters yearning for a “real text” or decipherable message.

The term “cite” derives from the Latin word *citare*, which means to summon, urge, call forth, or put into sudden motion. Its origins can be traced back to the hypothetical Proto-Indo-European root **keie-*, which denotes setting in motion or moving to and fro. The words “citation” and “cinema” share a common root, with “cinema” stemming from the Greek word *kinein*. This connection suggests a potential similarity in the structure or functioning of these two concepts. In the case of *Gravity’s Rainbow*, this assumption proves fruitful, as the novel incorporates film significantly. Film not only serves as a source of references within the narrative but also acts as an organizing principle, employing cinematic cuts and topoi. It functions metaphorically, representing the textual world of the novel. Film offers a way of experiencing a realm beyond language, where time does not necessarily adhere to linear progression. For instance, Gerhardt von Göll’s fictitious movie, *New Dope*, presents a reverse world where “guns are like vacuum cleaners operating in the direction of life” (GR: 745). This utilization of hysteron proteron, or the reverse of causality, significantly shapes the narrative and thematic structure of the novel. The influence of film permeates the events of the book. For example, the birth of “movie children”, conceived because of their fathers returning home to their wives from the cinema aroused by Greta Erdmann’s acting in the film *Alpdrücken*, or a propaganda film featuring a fictional troop of Africans called the Schwarzkommando, who reside in the German Zone. Both films were created by von Göll, and interestingly, the latter also proves to have real-world (meaning the world of the novel) implications.

Film serves as an interface that blurs the boundary between real and unreal within *Gravity’s Rainbow*. It acts as a reflective surface, akin to a mirror, that duplicates and multiplies images. This doubling effect is exemplified in characters like Katje Borgesius, who is filmed to condition the octopus Grigori to later attack her, or Greta Erdmann, who attempts to reenact her experience of filming a rape scene in *Alpdrücken* twenty-five years later, amidst the remnants of the same movie set. These cinematic effects highlight one of the central themes of the novel, namely the notion of opposites and the inherent inability to fully comprehend or penetrate

different realms of the “other”. Language itself represents one of these orders, while film, operating in an analogical relationship to reality — though still distinct from it — can offer an escape from the oppressive influence of rationalized bureaucracy. The realm of film serves as an escape from language as well: an alternative path that transcends the limitations of linguistic systems (Berressem, 1993: 153ff).

As observed with intertexts, a citation functions similarly as an intersection or interface between different textual worlds. The act of setting in motion involves the transposition of signs from one signifying system to another as described by Kristeva (1984: 59ff). This transposition can occur from reality to film and vice versa, or from one context to another. Such transposition inevitably introduces a difference, leading to a shift and a displacement of meaning and style. This transformative process sets the entire context in motion, opening possibilities for new contextual meanings and connotations to emerge. The different orders of things can be observed in the way language is employed and reflected upon within the novel, for instance through the inclusion of foreign languages, particularly those of tribal origin like Herero and Kazakh. Additionally, numerous literary allusions within the text revolve around the theme of death, emphasizing an obvious distinction between two worlds or realms. Notable examples include references to Rilke, Emily Dickinson’s epitaph on Slothrop’s grandfather’s grave, or allusions to T.S. Eliot’s work, *The Waste Land*.

Most literary references employed by Pynchon in *Gravity's Rainbow* are not direct quotations. Instead, they serve as sources for thematic elements and patterns woven into the expansive thematic landscape of the novel. These references not only establish connections between different literary works but also multiply these connections through cross-references. However, Pynchon’s narrative approach also destabilizes these connections, leaving the reader uncertain as to whether they lead to a clearer understanding or leave them perplexed and disoriented. This self-reflective operation is highlighted as one of the central themes of the novel: paranoia. Paranoia is depicted as the catalyst for the realization that everything is interconnected — thus urging characters and the reader to unveil these connections and to attempt to draw a meaning or message from them. Lewis Carroll’s *Alice* books provide an example of this interplay, as they are mentioned or alluded to within the narrative. For instance, Slothrop’s dream about Llandudno, “where Lewis Carroll wrote that *Alice in Wonderland*”, and where the White Rabbit talks to Slothrop, although “on the way up to waking he loses it all” (468), paralleling the lost messages of the Herero people. Similarly, the evocation of Edgar Allan Poe’s *Arthur Gordon Pym* is established through the resemblance of the obscure and menacing human figures found at the end of both texts, as well as the association of whiteness with death. In this regard, Herman Melville’s *Moby Dick* is also a potential connection.

A multitude of texts, including the ones mentioned, play a crucial role in shaping both the thematic and structural landscape of the novel. While these texts may not be directly cited, their presence is felt through the allusions they evoke, which in turn prompt readers to shift their perception to other contexts and sources of meaning. However, it is the direct citations within the text that have a more pronounced impact on the reader, especially when they are typographically marked (being separated from the main text, enclosed in quotation marks, presented in verse forms, or italicized). They draw from many different sources, including poetry (from

the authors mentioned above), the Bible, nursery rhymes, popular songs or carols from the period in which the narrative is set, and quotes and bywords from historical figures like Napoleon, Wernher von Braun, Thomas Hooker, as well as fictional characters like Dr. Mabuse, Dorothy, and Superman.

In the subsequent paragraphs, I will analyse a selection of examples that illustrate the various shifts and connections brought about by the citations in *Gravity's Rainbow*. While it is not feasible to discuss every single citation in detail within the scope of this article, I have chosen these examples to provide a glimpse into the intricate interplay between the text and its surrounding contexts in both Pynchon's novel and Székely's translation. Intertextual reading, as Barthes shows, is itself a production, a process of "signifiante" when the reading subject enters the text and explores its work through him/herself. It has no ends, no linear history, it is a production that continues the unlimited play of writing. Therefore, the reading that I am going to propose here has obvious limitations to claiming itself "intertextual", although I hope that it can shed light on a few relations and contexts that reflect the writerly nature of Pynchon's text and point towards the direction of a wider textual universe.

3. Rilke and Pynchon

One of the most prominent literary references in *Gravity's Rainbow* revolves around the work of Austrian poet Rainer Maria Rilke. Throughout Pynchon's novel, we encounter literal quotations and allusions from Rilke's works, especially the late series, the *Duino Elegies* and *Sonnets to Orpheus*, which leave a profound impact on the thematic and stylistic fabric of the entire narrative. Pynchon's engagement with Rilke's poetry is not isolated within English or American literature. Rilke's poems have been subject to numerous translations (with at least five versions of the *Elegies* available at the time of writing *Gravity's Rainbow* and more than twenty today), and his search for poetic expression that expands the boundaries of language has served as a source of inspiration for poets such as Robert Lowell, Randall Jarrell, Robert Bly, as well as novelists and playwrights including Ernest Hemingway, Tennessee Williams, and a few of Pynchon's contemporaries such as William Gaddis and William Gass. Rilke's influence has even extended to American popular culture, thereby adding new dimensions to the possibilities of intertextual readings.

Pynchon's reading of Rilke is regarded as a major artistic inspiration for *Gravity's Rainbow*. Themes such as death, love, angels, and transcendence permeate the novel and significantly contribute to its thematic structure. Some scholars have even suggested that a reading that frames Pynchon's text within the first and last lines of the *Duino Elegies* is possible (Haynes, 2012), or that the entire novel can be seen as an expansion of the "Tenth Elegy" (Hohman, 1986). About the origin of his poem "Death" he writes:

I recalled the moment, when (at night I stood on the wonderful bridge of Toledo) in a tense, long arc almost through outer space a star has fallen into the inner world-space [Weltinnenraum] [...] And as through the eyes now, this unity has been revealed to me through hearing before: once in Capri, when I stood in the garden at night, under the olive trees, and a bird's cry — I had to close my eyes in the while — was present inside

and outside of me at the same time, as in one perfectly extent and clear space!... (Szabó, 1979: 184; my translation)

The view of death as the merging of a human's inner world and the outer space, or two different realms can be seen along Rilke's writings, and it is a central theme of Pynchon's book. It is also worth noting the two symbolic experiences that this letter points at: the arc and the cry. The arc in Pynchon's text connects to the parabola, the trajectory of the rocket, or the rainbow (the visible side of a full circle), and the cry to the novel's first sentence, arguably an allusion to the "First Elegy".

In the *Duino Elegies*, human self-consciousness is depicted as a barrier that keeps individuals confined within an "interpreted world". Only a select few, such as lovers, heroes, children, and those who die young, can transcend this confinement by surrendering themselves to a different state of consciousness. Rilke's notion of transformation evolves around the term "Verwandlung", taken from the philosophy of Rilke's friend Rudolf Kassner, whom he met several times at his visits to Princess Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe's Duino castle (a name that also rings a bell for Pynchon readers). It aligns with the idea of a cycle in which life and death, inside and outside, visible and invisible converge, and the linearity of time leading from birth to extinction is substituted to an eternal present (Komar, 2010). It is much different from the Christian concept of transcendence, often criticised by Rilke in his letters, where the afterlife remains polarized, and the greatness and beauty of earthly life are rejected in the name of sin. The fullness of life, according to Rilke, can be reached through earthly life and death, when these two unite as two sides of the same thing. Death fulfils life not in the sense of redemption but that of transformation and completion. This idea also resonates with the epigraph from Wernher von Braun at the beginning of Pynchon's novel: "Nature does not know extinction; all it knows is transformation" (GR: 7).

4. Rilke's "Schicksal" and Pynchon as a translator

The recurring quotations from Rilke's poetry in *Gravity's Rainbow* revolve around two main characters: Major Weissmann (also known as Dominus Blicero) and Tyrone Slothrop. The first edition of the *Duino Elegies* — the "work" itself — appears in the novel as part of Weissmann's military kit, which he carries with him to the Südwest, the place of the German colonization and the first genocide of the twentieth century, involving the Herero people (which we also find in Pynchon's first novel *V.*). Weissmann, who can be considered the primary antagonist of the book, fulfils his duty as a lieutenant during his travels and later becomes a captain in Germany, conducting V-2 rocket tests. In his personal life, he maintains a sadomasochistic relationship with two victims, Gottfried and Katje. Weissmann's engagement with Rilke's poetry can be viewed as an expression of his longing for personal transcendence, as seen in the "First Elegy", where the desire to reach the angelic orders is juxtaposed with the impossibility of escaping the dividing polarities of human consciousness.

In the I/14 episode, structured as a multiply embedded narrative framed by a camera view, the focal point is on the triple-agent Katje Borgesius. Through her

perspective, by a metaleptic leap, we arrive at Blicero's thoughts regarding their relationship, his connection with Gottfried and the girl, and the looming possibility of Katje's betrayal, which could lead to the end of their games and lives. While Blicero experiences a sense of fear, there is also an element of amusement present. Throughout this passage, Blicero invokes the words of Rilke, quoting the twelfth sonnet from the second part of Rilke's *Sonnets to Orpheus*, then a line from the "Tenth Elegy", initially in German and then translated into English:

Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los.... Of all Rilke's poetry it's this Tenth Elegy he most loves, can feel the bitter lager of Yearning begin to prickle behind eyes and sinuses at remembering any passage of... the newly-dead youth embracing his Lament, his last link, leaving now ever her marginally human touch, forever, climbing all alone, terminally alone, up and up into the mountains of primal Pain, with the wildly alien constellations overhead.... *And not once does his step ring from the soundless Destiny....* (GR: 98)

The Hungarian translation at this place reads:

Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem tonlosen Los.... Rilke költészetéből ezt a Tizedik elégiát szereti a legjobban, érzi a Sóvárgás keserű ászkát szeme és melléküregei mögött, ha csak eszébe jut akármelyik sora... az újonnan-holt ifjú, amint átöleli Panaszát, az utolsó kötődést, és még ezt a marginálisan emberi érintést is elhagyja örökre, és kapaszkodik egyes-egyedül, végleges-egyedül, följebb, egyre följebb, az Ős-Kín bércei közé, feje fölött dermesztően idegen csillagzatok.... *Vissza se csendül a lépte a hangtalan Végzet öléből....* (S: 103)

It is possible that Pynchon made his own translation of Rilke's line here. While the first edition of *Gravity's Rainbow* credits the 1939 Leishman and Spender translation, the quoted passages in the novel differ significantly from that text, as well as from other translations available from before 1973. If Pynchon had used an existing translation, the edition would likely have been indicated in the preliminary pages of the book. Leishman and Spender's translation, at this place, reads: "And never once does his step resound from the soundless fate" (Rilke, 1939: 85). The changes made by Pynchon may have been influenced by considerations such as maintaining the iambic rhythm of the line. It is also possible that the inclusion of the word "Destiny" in the translation carries additional significance. Given that the word appears in capitalized and non-capitalized versions throughout the text of *Gravity's Rainbow*, it suggests that Pynchon intentionally employed this term as a recurring motif or thematic element. By incorporating it into his translation, Pynchon may have sought to establish a thematic connection between the concepts explored in Rilke's poetry and the broader themes and motifs of his own novel.

Rilke uses the word "Los", producing a clash of sound and sense in "tonlosen Los", while Pynchon's translation is attached to another Rilkean word: "Schicksal." The evidence of this connection is Leishman and Spender's translation of the *Elegies*, where they consistently used the word "Destiny" (capital D) where the German uses "Schicksal". The word "Los" comes back in a rather puzzling way that marks another possible allusion to Andrei Voznesenky's poem, the "Ballad of the Parabola" (Weisenburger, 2006 [1988]: 256–257). It is worth noting that in the German translation by Elfriede Jelinek and Thomas Piltz (*Die Enden der Parabel*, 1981), the

foreignness of the German terms, such as “Schicksal”, is lost. The word occurs over thirty times in the German translation, and the Rilke passage is repeated without any changes. In Pynchon’s text, “Schicksal” shows up once more, in connection with Franz Pökler, another prominently German character.

In the narrative of a central episode revolving around Pökler, a filmic metaphor is employed to depict the sequence of events as “the rapid flashing of successive stills to counterfeit movement” (GR: 407). This metaphor is revealed in Pökler’s annual encounters with his daughter Ilse, who is a “movie child”. Each summer, Ilse visits her father, but she appears to be markedly different each time, to the point where she may not even be the same child. Pökler’s sentiments regarding the rocket program are conveyed through free indirect speech in this episode, and the intertextual web of Rilke references in the novel is set in motion by the word “Schicksal”: “It was impossible not to think of the Rocket without thinking of *Schicksal*, of growing towards a shape predestined and perhaps a little otherworldly” (GR: 416; emphasis in the original). This otherworldliness, along with the notion of separated orders of being within human consciousness, resonates with Rilke’s concept of transformation. The passage also establishes a link between film and the German psyche, which appears elsewhere as a separating force “dividing Creation finer and finer, analyzing, setting namer more hopelessly apart from named...” (GR: 391).

The appearance of the word “Destiny” is repeated in Pökler’s context, particularly in an episode infused with German words: “Destiny waits, a darkness latent in the texture of the summer wind. Destiny will betray you, crush your ideals, deliver you in the same detestable *Bürgerlichkeit* as your father...” (GR: 162). The Hungarian translation renders “Destiny” as “Sors”, but intriguingly, it also uses the German “Schicksal” in one instance. These words and concepts are intertwined with the portrayal of pre-war Germany, emphasizing the link between Destiny, bourgeoisie, darkness, and indifference. Franz Pökler sees his wife Leni as an angelic figure — he refers to her wings — who ought to free him, to “carry him on her back, away to a place where Destiny couldn’t reach. As if it were gravity” (GR: 127).

The presence of the Grimm brothers’ tale “Hänsel und Gretel” adds another layer of significance to the thematic cluster centered around the word “Destiny”. Within the passage quoted above, where Blicero reflects on the potential danger of Katje’s betrayal, there are several references and allusions that evoke the tale. These references create a metaphorical connection between the psychological and sexual bondage of characters, a game that “shall be their preserving routine, their shelter against what outside none of them can bear” (GR: 96), that is the surrounding terror of the war. In the metaphorical framework of the tale, Blicero takes on the role of the Witch, anticipating Katje’s potential act of betrayal by pushing him into the Oven, “his Destiny” (97). Pynchon employs fragments of German language within this passage, similar to the earlier Pökler episode, to emphasize the German character. Weissmann quotes from Rilke’s *Sonnets to Orpheus* (II/12) a few lines above: “Want the change. [...] O be inspired by the Flame” (GR: 97), thinking about the “Reich’s flame” which “he embraced” (GR: 98), but which, along with the growing threat of the war and the falling bombs, has slowly given his place to another flame, that of the Oven. Blicero’s longing “to be taken, to embrace, to fall toward the flame

growing to fill all the senses...” (GR: 97), is reminiscent of the themes of acting and love as depicted in Rilke’s *Elegies*. In the *Elegies*, the hero can escape the confines of human consciousness through action, while the lover finds solace in unrequited love. These ideas of death, life, and transfiguration are transposed onto the rocket program in Blicero’s interpretation, influenced by his readings of Rilke. The Rocket represents both the Oven and the aspiration to transcend gravity. It becomes a symbol of destiny and the pursuit of overcoming earthly limitations. Another connection between the Rocket and Destiny emerges through the fantasy of the Zone–Hereros (the Schwarzkommando) and their concept of the Real Text:

[S]ay that’s our real Destiny, to be the scholar–magicians of the Zone, with somewhere in it a Text, to be picked to pieces, annotated, explicated, and masturbated till it’s all squeezed limp of its last drop... well we assumed — natürlich! — that this holy Text had to be the Rocket [...]. (GR: 520)

The Rocket holds a significant role as a central symbol that encompasses these motifs. It stands at the intersection of references to the Oven, Destiny, and the concept of opposites, representing a convergence of these ideas. Moreover, the Rocket symbolizes a vehicle for transcendence, offering the potential to overcome the force of gravity, but what, in the end, will be “betrayed to Gravity” (GR: 758). Into all these ideas influenced by Rilke, Blicero weaves his relationship with his lover Gottfried, which culminates in the dramatic event of the firing of the Rocket 00000 with the boy inside.

The “Eighth Elegy” — dedicated to Rudolf Kassner — provides a definition of “Destiny” as follows:

Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein
und nichts als das und immer gegenüber

That’s what Destiny means: being opposite,
and nothing else, and always opposite. (Rilke, 1939: 68–69)

The idea of the opposites is a pervasive theme throughout the novel, from which even the language that points to it cannot exclude itself. The word “Destiny” is thus an intersection between Rilke’s intertexts and some of the main themes of the novel, but it is also a marker of the insoluble poetic problem that places the language that criticises binary opposites within the horizon of opposition.

5. Effects of translation

In the Hungarian text, Széky followed Ede Szabó’s translation of Rilke’s poem (as he used Szabó’s translations at every other occurrence of Rilke) and did not change the word “végzet” (doom, fate, destiny), although he translated the word “destiny” mostly throughout the book as “sors” (destiny, fate, lot; see Pynchon, 2009: 59, 103, 324, 576; hereby cited as S). However, he also translates “fate/fatal” in this way (S: 18, 93, 138, 303, 304, 328, etc.) and “doom” in several places (31, 350, 478,

539, etc.) as well. Ede Szabó in his translations of the *Elegies* also gives “sors” where the German uses “Schicksal”.

Ede Szabó's translations are not the only “canonical” Hungarian Rilke renderings. Széky — by his own account — chose them because they were more “pragmatic” than the others and followed better the wording of the German lines (Jenei, 2022). Another quite pragmatic reason for choosing Szabó's translations could be that since Rilke's texts appear in Hungarian as an incomplete set of various translations, Ede Szabó was the one who endeavoured to collect and systemize the poems for a collective volume published in 1983, which represents an important contribution to Rilke's reception in Hungary. It gathers the works of thirteen translators from different eras, including Dezső Kosztolányi from the first half of the twentieth century, and Ágnes Nemes Nagy and Dezső Tandori from the 1980s and later. They were not only distinguished translators but — in the Hungarian literary scene mainly — poets, and their understanding of Rilke as well as their translation practices were different. The merit of the anthology is that where several translations of a given poem were available, they were all included in the volume. This can be seen as an important interpretative gesture, which is also necessitated by Rilke's complex and inventive poetry, a reflection on the fact of translation. Szabó's work is complemented by a biographical and interpretative volume on Rilke's poetry, published in 1979. He also published a collection of essays on translation in 1968, which was rather a summary of the existing understanding of translation in its own time, and according to a profound scholar of Hungarian translation theory of the period, “it proved to be forgettable by the end of the 20th century” (Józán, 2009: 177). This does not mean, of course, that the knowledge he collected cannot be fruitful for the practice of literary translation today, as Széky also said to have benefited from it (Jenei, 2022).

After the 1983 collection, Ágnes Nemes Nagy claimed that the task of translating Rilke should have been done earlier or is still to be done later — really (Nemes Nagy, 1989). If she meant a collaborative and contemporary (re)translation, it is only a demand to this day. However, several complete translations of the *Elegies* were published since, one in 1988 as a joint volume by Dezső Tandori and Gyula Tellér. Tandori devoted two more volumes to Rilke, in 2007 and 2009, the latter including new translations of some of the late poems along with his own texts, as a sort of homage to the poet and as a continuation of his works, in a gesture of self-mythologizing. These translations — according to one of its interpreters — made Tandori the most authentic Hungarian translator of Rilke's later poetry (Zsellér, 2010).

The appearance of Rilke-citations and numerous other quotes and excerpts and the recurrent use of different languages, including German, Herero, Spanish, Dutch, French, and others, along with the exposure of translation processes, creates a reflexive effect on the reader's engagement with translation. As readers encounter foreign cultural environments, names, and transliterations, they are prompted to reflect on the act of translation itself. Pynchon's text deliberately stages foreignness and translation, emphasizing their role in shaping the narrative. Towards the end of the book, the narrator presents a story that revolves around a pun and highlights the issue of translation. A woman intending to cry out “Hübsch Räuber!” (meaning

“Pretty robber!”) mispronounces it as “Hubschrauber” (helicopter) due to her difficulty with umlauts. Nobody in the 1920s — when the story takes place — understands the phrase, except for “one finger-biting paranoid aerodynamics student”, who hears it through the sound of the German hymn practiced by a harmonica novice. The student translates it as “liftscrew” and interprets it as a prophecy (GR: 683–684). This episode grotesquely exposes the challenges and complexities of translation to the reader, paralleling the effect of the Rilke passage mentioned earlier.

In the context of translation and intertextuality, Gábor Tamás Molnár (2022) has suggested the presence of a Goethe poem in the quoted Rilke passage, particularly through the word “Yearning” (which stands out with a capital letter). This connection is established by the translation of “yearning” into German as “Sehnsucht” within a passage that encompasses both German and translation. The image of the moth falling towards the flame evokes Goethe’s concept of “Flammentod” and the romantic notion of love and death, which is also reflected in the quoted passage and Goethe’s poem. Similarly, the awareness of other languages and translations while reading could lead to the interpretation of the first line of the poem as a paraphrase or allusion to the opening line of the *Elegies*, connecting “screaming” to the German word “schree” (to cry out).

The initial episode of this analysis (I/14) is a complexly layered filmic narrative, as noted by Weisenburger (1994). The narrative is framed by a camera view of Katje, and various elements within the episode, such as mirrors and the concept of mirror–metaphysics (the idea that everything and everyone have their counterparts on the other sphere of the Earth), allude to the duplication of characters. In the Hungarian translation, an interesting intertextual reading emerges, albeit possibly incidentally. We read: “What is framed, dirt-blurry, in the prisms, the ritual, the daily iteration inside these newly cleared triangles in the forests, has taken over what used to be memory’s random walk, its innocent image-gathering” (GR: 101). This passage continues Blicero’s thoughts and recollections of the Südwest. The “daily iteration” framed in the prisms refers to photographs taken of rocket motion, arranged as successive stills, invoking the concepts of film, simulated movement, and separation (see the Pökler episodes above). In the Hungarian translation, Széky uses the phrase “maszat által homályosan” (blurred by dirt) to translate “dirt-blurry”. Interestingly, this phrase immediately connects the Hungarian reader to a biblical intertext: “Mert most *tükör által homályosan* látunk” (Cor1 13,12; my emphasis), from Saint Paul’s love hymn, which in English translates to “For now we see in a mirror dimly” (RSV Cor1 13,12). By turning on this biblical connection, the Hungarian text evokes the context of Christian transcendence and offers the possibility of connecting it to Blicero and, through Blicero, to Pynchon’s engagement with Rilke, which can be read as an irony of the Christian or the Rilkean vision of transcendence.

Conclusion

The effects of the constant motion in the production of meaning in a text can be described with various tools, among them geometrical and mathematical metaphors of coordinate systems and movement, as can be seen in the works of

Kristeva, Barthes and Derrida. These theories show the central role of citation as the point of intersection between contexts. Thomas Pynchon's major opus, *Gravity's Rainbow*, is a prominent example of postmodern intertextuality, and it shows a similarity with the mentioned theories in its self-reflexive use of mathematical imagery connected to textuality and language. The novel contains numerous quotations, among which the lines by the Austrian poet Rainer Maria Rilke stand out, which are embedded and reinterpreted in the text in a variety of ways. The quotations discussed here raise the question of translation in themselves, suggesting that Pynchon himself produced the English lines with a possible purpose of the emphatic use of the word "Destiny", a word that appears as a focal point of possible interpretations of the novel. In the Hungarian translation of Pynchon's text, further movements and shifts in the development of Rilke's reading can be observed, as well as the evocation of new contexts as an effect of translation as an intertextual practice.

Works Cited

- BARTH, John (1967). "The Literature of Exhaustion." *The Atlantic*, vol. 220, no. 2, pp. 29–34.
- BARTHES, Roland (1977). *Image — Music — Text*. Translated by Stephen Heath. Fontana Press.
- BARTHES, Roland (1981). "Theory of the Text." *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, edited by Robert Young. Routledge & Kegan Paul, pp. 31–47.
- BERRESSEM, Hanjo (1997). *Pynchon's Poetics: Interfacing Theory and Text*. University of Illinois Press.
- CAESAR, Terry (1993). "Texts of the Text: Citations in *Gravity's Rainbow*." *Pynchon Notes*, no. 40–41 (Spring–Fall), pp. 125–133.
- COWART, David (1980). *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*. Southern Illinois University Press.
- DAALSGARD, Inger (ed.) (2019). *Thomas Pynchon in Context*. Cambridge University Press.
- DERRIDA, Jacques (1988). *Limited Inc*. Translated by Samuel Weber. Johns Hopkins University Press.
- HAYNES, Doug (2012). "'Gravity Rushes through Him': Volk and Fetish in Pynchon's Rilke." *Modern Fiction Studies*, vol. 58, no. 2, pp. 308–333.
- HOHMAN, Charles (1986). *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow: A Study of its Conceptual Structure and of Rilke's Influence*. Peter Lang.
- JENEI Gyöngyvér (2022). "Nem történetet mond el, hanem egy történetről beszél' — Interjú Széky Jánossal a Súlyszivárvány fordításáról." *Irodalom*, 29 April. <https://kortarsonline.hu/aktual/szeky-janos.html>.
- JÓZAN Ildikó (2009). *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*. Balassi Kiadó.

- KRISTEVA, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. Columbia University Press.
- MENDELSON, Edward (1976). "Gravity's Encyclopaedia." *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, edited by Harry Levin and David Leverenz. Little, Brown and Company, pp. 161–195.
- MOLNÁR Gábor Tamás (2022). "Költői kép, prózai félreolvasás: A molylepke lánghalála és túlélése Thomas Pynchon Súlyszivárványában." *Prózára hangolva: A 20-21. századi elbeszélő próza a magyar és világirodalomban*, edited by Bónus Tibor and Molnár Gábor Tamás. ELTE BTK, pp. 223–258.
- NEMES NAGY Ágnes (1989). *Szó és szótlanság*. Magvető.
- PYNCHON, Thomas (1973). *Gravity's Rainbow*. The Viking Press.
- PYNCHON, Thomas (1981). *Die Enden der Parabel*. Translated by Elfriede Jelinek and Thomas Piltz. Rowohlt.
- PYNCHON, Thomas (2009). *Súlyszivárvány*. Translated by Széky János. Magvető.
- RILKE, Rainer Maria (1939). *The Duino Elegies*. Translated by J.B. Leishman and Stephen Spender. W.W. Norton & Company.
- SAUSSY, Haun (2017). *Translation as Citation: Zhuangzi Inside Out*. Oxford University Press.
- SZABÓ Ede (1979). *Rilke világa*. Európa.
- WEISENBURGER, Stephen (2006 [1988]). *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*. The University of Georgia Press.
- WEISENBURGER, Stephen (1994). "Hyper-Embedded Narration in *Gravity's Rainbow*." *Pynchon Notes*, no. 34–35 (Spring–Fall), pp. 70–87. doi: <https://doi.org/10.16995/pn.199>
- ZSELLÉR Anna (2010). "Tandori Dezső műfordításai a kései Rilke magyar recepciójában." *Irodalomtörténet*, vol. 91, no. 4, pp. 455–474.

Gyöngyvér Jenei (1987) is doctoral candidate at Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary. Her research field is translation theories and postmodern American literature. She got her bachelor's degree in 2010, and her master's degree in 2016, both at Eötvös Loránd University. Her master's thesis was a comparative translation analysis of James Joyce's *Ulysses* with its three Hungarian translations (written in Hungarian). She started her doctoral studies in 2019, the title of her dissertation (prior to submission) is *Translation as Collection: Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*. She also works as an editor and journalist at the Jesuit Publishing House in Budapest.

© 2023 Gyöngyvér Jenei

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

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*).

Changing Geography through Translation, Quotation and Periodicals: The Viscount of Santarém and the Question of Casamance (1836–1843)

Rita Bueno Maia

Universidade Católica Portuguesa

rbuenaia@ucp.pt

ORCID: 0000-0002-9984-1381

ABSTRACT:

The present article aims to explore a historical episode in which an act of translation managed to change the map of Portugal's colonial possessions in Africa. It discusses the strategies employed by the Portuguese Viscount of Santarém to help the Portuguese government reclaim its rights to territories in Guinea in the 1840s, while conceiving translation as a purposeful act (Vermeer, 1989) composed of three moments: pre-translation, translation, and post-translation (Gentzler, 2017). By shedding light on the Viscount's actions, which can be traced through his letters (Santarém, 1919), the article will demonstrate the key role played by rewrites and their citation in scientific and political journals in Portugal's victory over France in the "Question of the Casamance". To be more precise, the translation action involved: the publication of an intralingual translation of a manuscript that was believed to prove that Portuguese explorers were the first to arrive in Guinea; the writing of a scholarly work that served as a Portuguese-language epitext to the translation; the self-translation of the epitext into the academic lingua franca; and the use of

influence and money to get periodicals to quote, publish, and discuss excerpts from the three rewritings.

RESUMO:

O presente artigo discute um episódio histórico em que um projeto de tradução terá conseguido alterar o mapa das possessões coloniais portuguesas em África. Discutem-se as estratégias utilizadas pelo Visconde de Santarém para ajudar o governo português a reclamar os seus direitos sobre territórios na Guiné na década de 1840, concebendo a tradução como uma ação movida por objetivos (Vermeer) e composta por três momentos: pré-tradução, tradução e pós-tradução (Gentzler, 2017). Ao lançar luz sobre as ações do Visconde, que podem ser reconstruídas a partir das suas cartas (Santarém, 1919), o artigo demonstrará o papel fundamental desempenhado pela publicação de reescritas e pela citação dessas mesmas reescritas em jornais científicos e políticos na vitória de Portugal sobre a França na “Questão da Casamansa”. Mais precisamente, o projeto de tradução envolveu: a publicação de uma tradução intralingual de um manuscrito que provava que os exploradores portugueses tinham sido os primeiros a chegar à Guiné; a redação de um trabalho académico que serviu de epitexto em língua portuguesa à tradução; a autotradução do epitexto para a língua franca académica (o francês); e, por último, o uso de influência e dinheiro para conseguir que os periódicos citassem, publicassem e discutissem excertos das três reescritas.

KEYWORDS:

colonial possessions; geography; quotations; periodicals; post-translation

PALAVRAS-CHAVE:

domínios coloniais; geografia; citações; periódicos; pós-tradução

Date of submission: 30/07/2023

Date of acceptance: 06/10/2023

Introduction

Translation and Geography by Federico Italiano argues for the emergence of a “spatial turn” within the humanities. Italiano contends that this spatial turn has been primarily explored in postcolonial and ethnographic studies on translation, which aim to examine the power of translation in creating new and hybrid spaces, as well as critically assess the question of where translation takes place. In his book, Italiano explores how geographical accounts and cartography rely on translation procedures to construct and solidify “imaginative constructions of the world we live in” (Italiano, 2016: 18).

This article aims to delve into a historical case that exemplifies the intersection of translation, geography, and the news, more specifically translation’s citation in periodicals, in serving the colonial aspirations of the Portuguese state. Specifically, the focus will be on the “Question of Casamance” that transpired between 1836 and 1839. Throughout the nineteenth century, France and Portugal engaged in diplomatic disputes over their colonial possessions in Africa and Asia. In 1836, France laid claim to Casamance, a region located between Guinea Bissau and Senegal, arguing that it had been discovered by explorers from Normandy, France, rather than the Portuguese (Cattaneo, 2011).

To resolve this dispute and regain administrative control over Casamance, the Portuguese State sought the assistance of Manuel Francisco de Barros e Sousa da Mesquita Leitão e Carvalhosa, the Second Viscount of Santarém (Lisbon, 1791 — Paris, 1856, henceforth Viscount of Santarém), a researcher specializing in Geography, Cartography, and the History of Diplomatic Relations. To this day, the portrait of the Viscount of Santarém can be found in the main entrance hall of the Lisbon Geographical Society. The Viscount successfully unearthed and reinterpreted archival evidence supporting the Portuguese settlers’ status as the first arrivals in Casamance. Consequently, the French government withdrew its presence from the region in the 1840s. In his biography of the Viscount of Santarém, Daniel Protásio (2018) enumerates the three publications that informed and bolstered Portugal’s claim to the Casamance region.

Firstly, in 1841, the Viscount of Santarém, in collaboration with the Portuguese ambassador, Visconde da Carreira (Luís António de Abreu e Lima (1787–1871) in Paris, published a Portuguese–Portuguese translation of a fifteenth-century manuscript by Gomes de Azurara, the chief chronicler of the Portuguese kingdom during the 1400s. The translation bears the title: *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné escrita por mandado de Elrei Dom Affonso V, sob direcção científica, e segundo as instrucções do illustre infante D. Henrique pelo chronista Gomes Eannes de Azurara; fielmente trasladada do manuscrito original contemporaneo, que se conserva na Bibliotheca Real de Paris...* [Chronicle of the Discovery and Conquest of Guinea, written at the behest of King Afonso V, under the scientific coordination and as per the instructions of the illustrious prince Henry by the chronicler Gomes Eannes de Azurara, faithfully translated from the original fifteenth-century manuscript, kept at the Royal Library in Paris..., henceforth *Chronicle*].

This translation was then analysed and supplemented by the Viscount's scholarly monograph, titled *Memoria sobre a prioridade dos descobrimentos portugueses na costa d'Africa Occidental para servir de illustração á Chronica da Conquista de Guiné por Azurara* [Memoir on the Priority of the Portuguese Discoveries on the Coast of West Africa, which served as an illustration to Azurara's "Chronicle of the Conquest of Guinea"]. Both the monograph and the chronicle were published in the same year, followed by a French-language version of the former in 1842: *Recherches sur la priorité de la découverte des pays situés sur la côte occidentale d'Afrique au delà du Cap Bojador*. The aim of these publications was to assert to an international audience that the Portuguese were the first to arrive in Guinea and, consequently, in Casamance.

While Portuguese historians have extensively documented and described this diplomatic episode, little attention has been given to the role of translation, particularly translations in periodicals and news translations, in Santarém's undertaking. However, mentions of translation and the necessity of rewriting translations in scientific and political periodicals pervade the Viscount's letters.

This article aims to reconstruct the role played by translated quotations in news articles and translated news articles in the development of the Question of Casamance, thereby highlighting the significance of translation in nineteenth-century diplomatic and scientific debates. Through an examination of the letters written by the Viscount of Santarém, it became evident that, in addition to publishing the volumes mentioned earlier, the Viscount strategically utilized citations from contemporary scholarly periodicals. His aim was to achieve specific post-translation effects. These effects entailed having excerpts from the *Chronicle* and the primary arguments of the *Memoir* translated into French and subsequently quoted in influential scholarly journals. This strategy was designed to engage in international scholarly debates, ultimately influencing the shaping of the colonial map.

1. Theoretical and methodological framework

As amply demonstrated by previous studies (e.g., Cattaneo, 2011; Protásio [2017] and 2018), and mentioned above, the Viscount of Santarém was appointed by the Portuguese government to take action in the Question of Casamance. This historical episode sheds light on the different aims attainable through translation, which goes beyond a faithful rendering of a source text. It was this premise that prompted Edwin Gentzler to defend a new method for translation history, one that goes beyond the textual comparison between source and target. Instead, Gentzler urges translation historians to analyse the preconditions for translation and, more importantly, the post-translation repercussions of target texts. One of the historical examples commented on by Gentzler may be enlightening to understand the relevance of post-translation studies:

The revolutionary war leaders of the Americas were not translating Locke, Rousseau or Montaigne because they wanted scholars at Harvard to review favorably their translations in learned journals, no, they wanted to introduce new ideas regarding

democratic systems and human rights into their cultures that were not free and were still governed by European powers. [...] The purpose was not to better represent European texts but to *change* the receiving culture, to alter the way people think about politics, liberty, individual freedom, and their relationship to the absent monarchy. Which comes first, the pen or the sword? (Gentzler, 2017: 2; italics in the original)

Hence, post-translation studies analyse translation and rewriting as products shaped by agents moved by specific purposes (whether aesthetic, ideological, cultural, religious, revolutionary, etc.), aiming, namely, at change. In essence, whether likened to a pen or a sword, translation often involves taking action with a particular purpose or scope.

Already in 1989, Vermeer sketched a summary of the *Skopos* theory, introducing it with the following principles:

The skopos theory is part of a theory of translational action. [...] Translation is seen as the particular variety of translational action which is based on a source text. [...] Any action has an aim, a purpose [...]. The word *skopos*, then, is the technical term for the aim or purpose of a translation. [...] Translational action leads to a “target text” (not necessarily a verbal one); translation leads to a *translatum* (i.e., the resulting translated text), as a particular variety of a target text. (Vermeer, 2000: 221)

The present article aims to explore the ways the Viscount constructed a *translatum* out of the *Chronicle* that ultimately enabled him to achieve the purpose for which he was commissioned. Through an examination of the letters by the Viscount, it is possible to partially retrace the translation history of the two aforementioned target texts: the intralingual translation of the fifteenth-century manuscript and the Portuguese–French translation of the monograph that followed. These rewritings comprise different translation procedures, and the internal history of these translations is surely relevant.

For the sake of the present article, a word is needed on the power of a particular type of knowledge, produced and disseminated by scholarly translations as well as voyages, the aim of which is representing places: Geography. Federico Italiano contends that different processes of translation take part in the construction of geographic knowledge. First, “geography produces spaces by naming them” (Italiano, 2016: 18), which is to say, it creates verbal equivalents to represent more or less distant places in domestic terms. Second, moving from toponymy to topography, “geography is not only the *translandum* but is translation per se, the process of translation in which the imagined (and imaginative) earth [...] becomes textual, the process by which we fix our ‘imaginative’ constructions of the world we live in” (19). Third and moving towards cartography, a transmediation process occurs whenever “the alphabetic, language-based” knowledge is translated “into the cartographic code system” (82).

Furthermore, this power should be considered in relation to the various negative aspects that translation has assumed throughout history. Naming lands, defining imaginative or idealized spaces, and mapping them can all be seen as potentially violent acts, especially if we agree with André Lefevere (1992) that translation, like all forms of rewriting, is influenced by patrons and their ideologies. As Federico Italiano astutely points out in *The Dark Side of Translation*, through

covert, silent, and imperceptible means, translation has been implicated in nefarious endeavors such as colonialism and war. This article primarily focuses on the invisible methods employed by the Viscount to ensure that his scholarly works and the geographic knowledge they conveyed influenced international opinion regarding the rights to Casamance. The aim was to influence diplomats and scholars so that the Portuguese State could reclaim colonial control over that African territory.

As will become clear in the results discussed ahead, the Viscount strove to get the *Chronicle* and its epitexts quoted (*verbatim* or in translation) and, hence, recontextualized or rewritten in scientific and political journals. One fact that should be borne in mind while reading the results is that translation was, in the nineteenth century and still is nowadays, invisible in journals, even though much of news writing actually derives from translation procedures. Indeed, one of the reasons journalists do not define their work as translators is the fact that news translation is a highly creative and transformative act. María José Hernández Guerrero (2006: 129) states that whenever a news story is translated and published in a new venue, it undergoes a series of transformations so that the target text complies with the new spatio-temporal framework, new audience, and possibly new function. Christina Schaffner and Susan Bassnett (2009) argue that all news stories are “recontextualized” every time they are translated across languages, territories, and media outlets. Recontextualization strategies include, according to these authors: selection (of material to translate, according to readers’ interests), addition (information may need to be backgrounded for new readers), deletion (some information that was not of general knowledge for one group of readers may be familiar to others), rearrangement (the text will follow the hierarchization of content done by the journalist), substitution (e.g., from one genre into another), reformulation (rewriting to comply, for example, with the editorial and/or ideological line of a newspaper). As for quotations, such as direct quotes with or without quotation marks, they undergo similar recontextualization procedures; every quotation moves away from its first venue to be (re)framed by a new context, a new story, a new thesis, a new argument.

The present research examines the letters by the Viscount dated from 1836 (the year when the Question of Casamance was initiated) and 1845 with the aim of locating explicit mentions of translation and rewritings. The argument will be that for the desired post-translation repercussions to be attained, the Viscount of Santarém sought to get the *Chronicle* and its epitexts quoted in periodicals with a twofold aim. On the one hand, these target texts would have an impact by being read, known, rewritten, and quoted. On the other hand, by closely monitoring the different recontextualizations undergone by the quoted material, the Viscount of Santarém tried to bring forward a particular *translatum*, the one judged more suitable for the Portuguese aspirations.

Quite surprisingly, the search yielded more results than anticipated: mentions of translation and rewritings appeared in over one hundred letters from the Viscount, as examined in the collection (Santarém, 1919). Moreover, these letters shed light on collaborations among various translation agents involved in the Casamance issue, revealing processes that can be situated, following Gentzler’s terminology, into distinct phases. These phases encompass the pre-translation stage,

notably involving efforts to secure funding for the translation; the translation stage, which, based on data, appears to involve multiple translatorship; and the post-translation stage, focusing on the strategies implemented to ensure the translation's impact and evaluating the success of these strategies.

2. Translation and citation: impact on journals

The letters analysed were exchanged among three agents: the Viscount of Santarém — the translator and the appointed expert to resolve a diplomatic and scientific dispute — the Minister of the Kingdom and Foreign Affairs until 1841, Rodrigo Fonseca Magalhães (1787–1858), and his successor Duque da Terceira (1781–1850). This translation project was, then, first and foremost, a diplomatic affair, and the Viscount of Santarém was the expert appointed to carry it out. The reasons for commissioning this project to the Viscount of Santarém undoubtedly had to do with his (by the 1840s already) long and respectable career as an archivist and historian. As Protásio (2018) informs, the Viscount of Santarém had begun his scholarly work in Brazil, where he resided after moving to Rio de Janeiro along with the Royal family at the beginning of the Peninsular Wars (1807). Back in Portugal, he aligned with King D. Miguel I and the Absolutist party, who were defeated in the Portuguese Civil War (1832–1834). As a consequence, he went into exile in Paris, where he pursued his research work, capitalizing on the richness of the Parisian archives.

It seems fair to suggest that the fact that the Viscount of Santarém was in Paris also played a role in his appointment for the diplomatic and scientific dispute over the discovery of Guinea. By the mid-nineteenth century, there was already a general consensus that the French Royal Library in Paris held valuable sources on Portuguese History. Some of these sources — many of which were in manuscript form — were believed to be lost forever. This was the case of the *Chronicle* before the manuscript was rediscovered in Paris by the French intellectual and archivist Ferdinand Denis (1798–1890) and published by the Viscount of Santarém and the Viscount of Carreira. From the sixteenth century until the issuing of the intralingual translation in 1841, the *Chronicle* only lived through quotations and citations: “Durante quase três séculos havia-se perdido traço da Crónica dos feitos da Guiné. Citada e amplamente utilizada por João de Barros em meados de Quinhentos, poucos anos volvidos, Damião de Gois julgava-a já perdida” [For almost three centuries, traces of the *Chronicle* of the deeds of Guinea had been lost. Cited and widely used by João de Barros in the mid-1500s, a few years later Damião de Gois thought it had already been lost] (Cattaneo, 2011: 56).

The introduction to the *Chronicle* clearly informs that the aim of this target text was to change the international consensus about the History of the discoveries of West Africa and, ultimately, change the map of colonial possessions in the area of Guinea:

É pois a esta singular e gloriosa excepção que devemos o precioso monumento que vamos dar pela primeira vez ao publico: a *Chronica da Conquista de Guiné* por Gomes de Eannes d'Azurara, escripto que é incontestavelmente não só um dos monumentos

mais preciosos da gloria portugueza, mas também o primeiro livro escripto por autor europeu sobre os paizes situados na costa occidental d'África além do *Cabo Bojador* [...]. Com effeito tendo sido os Portuguezes os primeiros descobridores dos paizes situados além do Cabo Bojador (1), a honrosa missão de primeiro recontar estes descobrimentos competia a um portuguez. (Zurara, 1841: vii–viii; italics in the original)

[It is, therefore, to this singular and glorious exception that we owe the precious monument that we are about to present to the public for the first time: the *Chronica da Conquista de Guiné* by *Gomes de Eannes d'Azurara*. This script is undeniably not only one of the most valuable monuments of Portuguese glory but also the first book written by a European author about the countries situated on the west coast of Africa beyond Cape Bojador [...]. As the Portuguese were the first discoverers of the countries beyond Cape Bojador (1), the honorable mission of recording these discoveries fell to a Portuguese.]

The success of the enterprise was not only shedding light on this historical source by “faithfully translating it” (as this target text’s title informs) but also rewriting it in such a manner as to frame it as the ultimate proof of the Portuguese’s rights to the region of Casamance. Consequently, the introduction refers to the Portuguese-language epitext throughout. The footnote (1) referred to in the quotation above reads: “(1) Vide a nossa Memória sobre a prioridade dos descobrimentos portuguezes na costa d’Africa occidental. Paris, 1841” [See our Memoir on the priority of the Portuguese discoveries on the West African coast, Paris, 1841]. That is to say, the *translatum* depended not only on the source text but on two framing¹ devices: the introduction and the *Memoir*.

Moving to the letters by the Viscount of Santarém, on November 16, 1840 (in the pre-translation phase, before the target texts were issued), the Viscount informed that the sum the Government planned to dedicate to the translation project would not be sufficient. The letter reads:

Na conformidade do que V. Ex.a teve a bondade de me escrever nas suas cartas de 2, e 23 d’Outubro e do 1.º do corrente na previsão de que a somma posta á minha disposição para a publicação da Memoria sobre as nossas possessões na Costa d’Africa, não seria sufficiente, terei em consequencia a honra de submeter nesta carta á consideração de V. Ex.a alguns detalhes acerca da parte pratica e financeira concernente á publicação da dita Memoria, e seus documentos, e addições, bem como da traducção Franceza, e publicação d’extractos nos Jornaes, analyses &.a (135)

[In conformity with what Your Excellency had kindly communicated to me in your letters dated October 2nd, October 23rd, and the 1st of this month, I acknowledge that the sum allocated for the publication of the Memoir on our possessions on the Coast of Africa might be insufficient. Therefore, I take the liberty of presenting in this letter some pertinent details regarding the practical and financial aspects of publishing the Memoir, along with its accompanying documents and supplementary materials. I hereby submit for Your Excellency’s consideration the specific details concerning the practical and financial aspects of publishing the aforementioned Memoir, along with its documents and additions. Additionally, I would like to propose the translation of

¹ This analysis of the functioning of paratexts as (re)framing devices is informed by Pinto’s 2020 case study on (pseudo)Japanese literature translated into Portuguese: “With this corpus of analysis in mind, the purpose of the present article is to examine paratexts as reframing devices that tell different stories about a same author figure (Yoritomo-Tashi) and the books he is purported to have written, ultimately framing the literary and cultural system to which he belongs” (211).

the Memoir into French, as well as the publication of selected excerpts in relevant Journals and analyses, etc.]

Interestingly, the translation project entailed, at its very beginning, the need to budget not only the translation and the printing of the target texts but also their quotations and rewrites in periodicals. The Viscount explains later in the same letter:

A inserção dos extractos nos Jornaes politicos, é igualmente muito dispendiosa, visto que de dois arbitrios que a este respeito se podem tomar, ambos são custosos como V. Ex.a mui bem previo. Se os extractos são simplicies, cada linha custará mais de 1 franco, e se para se poupar despeza, estes se encurtão, a força dos argumentos, e das provas, sendo mutiladas, o effeito que necessitamos que elles produzão diminue, e por tanto só podem ser os ditos extractos publicados em artigos feitos pelos redactores da parte litteraria, e scientifica dos mesmos Jornaes, mas aqui neste paiz no qual o espirito de ganho domina tudo, estes senhores fazem-se pagar mesmo pelos seus maiores amigos. (Santarém, 1919: 137)

[The inclusion of excerpts in political journals is also highly expensive. When it comes to the two available options, both incur significant costs. If the excerpts are kept simple, each line will cost more than one franc. If we attempt to reduce costs by shortening them, the strength of the arguments and evidence will be compromised, thereby diminishing the desired impact. It is logical to state that these extracts can only be published in articles authored by the editors of the literary and scientific sections of the same journals. However, in this country where the pursuit of profit prevails, these individuals even demand payment from their closest friends.]

This excerpt is telling. The effect we — i.e., the translator/scholar and the Minister of the Kingdom and Foreign Affairs — are seeking depends on quotes, reviews, and other rewrites in political periodicals. However, impact is paid and thus asks for a specific budget. Of course, the question of Casamance being also scientific, impact on scientific journals and academia was also sought. In the same letter, we read:

Quanto a alguns dos jornaes scientificos principaes, com esses mui pouco haverá a dispender, e menos ainda com aquelles de que eu sou collaborador como tive a honra de informar a V. Ex.a pelo correio passado, visto que os artigos alli serão publicados em virtude de arranjos que farei com a direcção dos mesmos jornaes. (138)

[Regarding certain prominent scientific journals, there will be minimal expenses allocated to them, and even less for those with which I am affiliated, as I had the privilege of mentioning in my previous correspondence. This is due to the fact that the articles will be published through arrangements that I will establish with the editorial board of those journals.]

Hence, Santarém's situation in Paris and being a member of different scientific associations was also beneficial. It is indeed important where translation takes place.

As for the translation phase, the letter dated April 26, 1841, informs that the Viscount was “tratando da traducção Franceza [da *Memoria*], e trabalho para que algumas analyses sejam feitas pelos Jornaes Litterarios e Scientificos sobre o mesmo texto Portuguez” [managing the French translation [of the *Memoir*], and working so

that some analyses may be made by the Literary and Scientific Journals on the same Portuguese text] (178). Even though it is not very clear who was actually translating, it seems probable that the Viscount was supervising and correcting the Portuguese–French translation of his scholarly work. More importantly, the Viscount asked for copies of several documents from the Portuguese National Archives to include in the French translation of his work. Consequently, as early as April 19, the Viscount contended that the French translation of the *Memoir* was intended to be the version most widely read in Europe and the one that should preferably be distributed to diplomats (169). And this is due not only to the fact that French was the *lingua franca* but also because the scholar/translator improved the research work in the translation. The Viscount goes as far as to suggest that the Portuguese Official Gazette should quote the French *Memoir*, translating it back to Portuguese:

Não posso tão-bem deixar de considerar como idea de V. Ex.a a outra publicação que acabo de vêr no Diario do Gov.º de 25 de Fev.o isto é, a de se publicar a m.a Memoria integramente. A este respeito devo dizer a V. Ex.a que me parecia opportuno que o 8.º vii.º que trata da Casamansa fosse substituido pelo da obra Franceza que envio incluso e que é mais completo e concludente. Devendo traduzir-se no caso que V. Ex.a adopte este arbitrio. A Memoria Portugueza como V. Ex.a, verá, foi toda refundida e acrescentada quasi com o dobro na edição Franceza; mudei-lhe até a ordem dos cap.os e hoje julgo a Portugueza mui diminuta principalm'te na parte scientifica. (225–226)

[I cannot disregard the idea you presented in the publication I recently came across in the *Diario do Governo* on February 25th, which suggests publishing my *Memoir* in its entirety. In this regard, I must inform Your Excellency that it appears advantageous to me to replace Part 8 vii, which pertains to the Casamance, with the enclosed French work, as it is more comprehensive and conclusive. Should Your Excellency approve this proposition, the French work should be translated. The Portuguese *Memoir*, as you will observe, underwent substantial revisions and nearly doubled in length in the French edition. I even rearranged the order of the chapters, and I currently find the Portuguese version to be rather limited, particularly in its scientific section.]

Finally, as for creating impact and assessing it, a letter stamped confidential to the Duke of Terceira, who tellingly moved from the Ministry of War to the Ministry for Foreign Affairs, the Viscount makes the following retrospective:

Foi-me, pois, necessario conduzir este negocio com summa delicadeza e cautela, preparando pouco a pouco a opinião a nosso favor por meio de acção das Sociedades Scientificas, e das authorities mais importantes, e isto de modo que antes mesmo de se ter publicado a obra, que envio a V. Ex.a, já a nossa questão se tinha ganho pelo juizo que as mesmas authorities competentes tinham feito á face da Europa.

Em primeiro logar consegui que o Comité do Journal des Savants, jornal que exerce uma influencia scientifica immensa, não só aqui mas em toda a Europa, publicasse 2 grandes artigos sobre a Chronica da Conquista da Guiné (N.95 de Junho, e Dezembro do anno proximo passado) e nos quaes tratando-se, e analysando-se as minhas Notas e Memorias Portuguezas se reconheceo a prioridade dos nossos descobrimentos africanos, emquanto por outra parte consegui que no Bolletim da Sociedade de Geographia de Paris do mez de outubro do dito anno se inserissem os Capitulos X, XI e XII do texto Francez que respeitava á parte da historia das cartas historicas e geographicas, capitulos que só per si destruiam sem replica as pretenções dos escriptores francezes, e estabeilição para sempre scientifica e documentalmente os nossos direitos. Pelo mesmo tempo comecei a distribuir o Atlas tanto no Instituto Real de França, como na Sociedade Geographica e a alguns dos Ministros. As conclusões

sobre este assumpto forão publicadas nas transacções da Sociedade e traduzidas no Diario do Governo ao qual me remetto. (270–271)

[Therefore, it was imperative for me to handle this matter with the utmost delicacy and caution, gradually shaping a favorable opinion through the involvement of Scientific Societies and esteemed authorities. This approach aimed to ensure that even before the publication of the work, which I am currently sending to you, our cause had already garnered support through the judgments rendered by these competent authorities in the eyes of Europe. Primarily, I succeeded in persuading the Committee of the *Journal des Savants*, a newspaper renowned for its significant scientific influence not only locally but throughout Europe, to publish two substantial articles on the *Chronicle* of the Conquest of Guinea (N.95 of June and December of last year), in this publication, while dealing with and analysing my Portuguese Notes and Memoirs, the priority of our African discoveries was recognized. Additionally, I managed to have Chapters X, XI, and XII of the French text inserted in the Bulletin of the Paris Geographical Society in October of that year. These chapters, which concern the history of historical and geographical charts, alone debunked the claims of the French writers without any possible refutation, thereby firmly establishing our rights, both scientifically and documentally, for perpetuity. Concurrently, I initiated the distribution of the Atlas to the Royal Institute of France, the Geographical Society, and some of the Ministers. The conclusions regarding this matter have been published in the Society's transactions and were translated in the Government Gazette to which I refer.]

In conclusion, even before the French translation of the scholarly work that, by rewriting and supplementing the *Chronicle*, demonstrated the priority of the Portuguese Discoveries and Settlement in Guinea, the Viscount had already prepared the terrain for impact. Secondly, the rewriting of the intralingual translation of the *Chronicle* by two major articles of the *Journal de Savants* was also key to “the business”. Finally, the impact was assessed in the year of 1843 by the collection of the different articles on the *Chronicle* and the *Memoir* and excerpts published in scientific and political newspapers and the translation of this clipping into Portuguese and their publication in *Diario do Governo*, i.e., the Portuguese Official Gazette.

Concluding remarks

The Portuguese Official Gazette should surely be a good source to complement the present investigation. One limitation of the data collected is the fact that it is based solely on the correspondence authored by the Viscount of Santarém. Nevertheless, the letters discussed here shed light on the Viscount of Santarém's agency in the Question of Casamance. Particularly, it uncovered the Viscount's strategy of ensuring international recognition of his arguments and, ultimately, reinforcing Portugal's colonial power over Casamance. A strategy that relied not only on the translation of relevant documents and their rewriting in scholarly works but also on one of the most invisible forms of power: translation and quotation in periodicals. Furthermore, the analysis sheds light on the multi-agent translation reality involved in the “translation story”. The collaboration between the Viscount of Santarém, the Viscount of Carreira, the Minister of the Kingdom and Foreign Affairs, and various scientific and political journals demonstrates how multiple translatorship played a role in achieving the desired impact.

Having situated the present research within the spatial turn in the humanities, the data discussed have the merit of pointing out the role of translation and translators in changing the geography of the world we live in. Additionally, this exploratory study on the role of translation and quotation in the Question of Casamance adopted an ethnographic approach informed by actor–network theory.

Future works on the same topic could be approached within genetic translation studies (Nunes, Moura, and Pinto, 2021) and discuss the notions of life, survival, and afterlives of translation. Similarly, to so many studies within genetic translation studies (as indicated by Nunes, Moura and Pinto, 2021: 10), the genetic dossier by the Viscount of Santarém also denounced the improvement of a source text by means of its (self-)translation. On the one hand, the French version of the *Memoir* not only extended the life of its Portuguese-language source text by making the content available to an international readership but also allowed the (self-)translation of the *Memoir* into French as a way of rewriting, revising, and supplementing this scholarly work so that it not only lived beyond its original life but lived better.

Finally, the notion of survival could have elucidated further links between translation and citation in the story of the *Chronicle*. In the moment prior to the translation, the *Chronicle* led a half-spectral life, escaping oblivion through citations and quotations. After being resurrected by the 1841 intralingual translation, the *Chronicle* outlived through its *translatum* performed in and by various quotations that were inserted, commissioned, bought, and translated by the Viscount in periodicals.

Works Cited

- BIELSA, Esperança, and Susan BASSNETT (2009). *Translation in Global News*. Routledge.
- CATTANEO, Angelo (2011). “A construção e difusão internacional da memória historiográfica do Infante Dom Henrique pelo 2.º Visconde de Santarém.” *A herança do Infante*, edited by Artur Teodoro de Matos and João Paulo Oliveira e Costa. Câmara Municipal de Lagos/CEPCEP/CHAM, pp. 49–66.
- DASILVA, Xosé Manuel (2016). “En torno al concepto de semiautotraducción.” *Quaderns*, vol. 23, pp. 15–35.
- GENTZLER, Edwin (2017). *Translation and Rewriting in the Age of Post-translation Studies*. Routledge.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, María José (2006). “Técnicas específicas de la traducción periodística.” *Quaderns*, vol. 13, pp. 125–139.
- ITALIANO, Federico (2016). *Translation and Geography*. Routledge.
- ITALIANO, Federico (2020). “The Dark Side: An Introduction.” *The Dark Side of Translation*, edited by Federico Italiano. Routledge, pp. 1–15.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.

- MILTON, John, and Paul BANDIA (2011). “Introduction: Agents of Translation and Translation Studies.” *Agents of Translation*, edited by John Milton and Paul Bandia. John Benjamins, pp. 1–18.
- NUNES, Ariadne, Joana MOURA, and Marta Pacheco PINTO (2021). “What Is Genetic Translation Studies Good for?” *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, edited by Ariadne Nunes, Joana Moura, and Marta Pacheco Pinto. Bloomsbury, pp. 1–23.
- PINTO, Marta Pacheco (2020). “Who Framed Yoritomo-Tashi? To Be or Not to Be.” *Diacrítica*, vol. 34, no. 3, pp. 207–221.
- PROTÁSIO, Daniel Estudante [2017]. “SANTARÉM, 2.º Visconde de (Manuel Francisco de Barros e Sousa da Mesquita de Macedo de Leitão e Carvalhosa) (18/11/1791 — 17/1/1856).” *Dicionário de historiadores portugueses da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo*, coordinated by Sérgio Campos Matos. Biblioteca Nacional de Portugal, <https://dichp.bnportugal.gov.pt/> (accessed 01/09/2022).
- PROTÁSIO, Daniel Estudante (2018). *2º Visconde de Santarém (1791–1856): Uma biografia intelectual e política*. Chiado Books.
- SANTARÉM, Visconde de (1842). *Recherches sur la priorité de la découverte des pays situés sur la côte occidentale d’Afrique... et sur les progrès de la science géographique, après les navigations des Portugais, au XVe siècle*. [Paris:] Vve Dondey-Dupré.
- SANTARÉM, 2.º Visconde de (1919). *Correspondencia do 2.º Visconde de Santarém*, compiled, coordinated, and annotated by Rocha Martins and published by the 3rd Viscount of Santarém, volume VI. Alfredo Lamas Motta & C.ª Lda.
- SCHAFFNER, Christina, and Susan BASSNETT (2009). “Introduction: Politics, Media and Translation — Exploring Synergies.” *Political Discourse, Media and Translation*, edited by Christina Schaffner and Susan Bassnett. Cambridge Scholars Publishing, pp. 1–29.
- VERMEER, Hans J. (2000 [1989]). “Skopos and Commission in Translational Action.” *The Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti, translated by Andrew Chesterman. Routledge, pp. 221–232.
- ZURARA, Gomes Eanes de (1841). *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné [...]*. [Paris:] J.-P. Aillaud.

Rita Bueno Maia is an Assistant Professor of Translation Studies in the School of Human Sciences at Universidade Católica Portuguesa and a member of the research group “Cognition and Translatability” at the Research Center for Communication and Culture. She has recently co-authored *Indirect Translation Explained* (Routledge, 2022). She is co-coordinator of the international research network IndirecTrans and has worked as a literary translator for the theater. Her research interests include translation and exile, pseudotranslation, news translation, and indirect translation.

Literacia tradutória e intertextualidade

– estudo de caso na tradução literária direta do polaco para o português europeu

Teresa Fernandes Swiatkiewicz

Universidade de Lisboa

tswiatkiewicz@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8884-6195

RESUMO:

Partindo da noção lata de competência tradutória que discrimina os diferentes saberes e capacidades do tradutor literário e assumindo que, quanto mais alargado for o leque de leituras feitas por um tradutor na cultura de chegada, maior será o seu repertório linguístico, literário e cultural, lança-se a hipótese de que memórias de textos lidos pelos tradutores na língua de chegada possam ressurgir ou transparecer na escrita tradutória sob a forma de citações e ecos intertextuais. O tópico a investigar equaciona competência tradutória, literacia, tradução e intertextualidade com o objetivo de encontrar ocorrências de intertextualidades não sugeridas pelos textos de partida e, sim, criadas pelos tradutores nos textos de chegada, que remetam para textos escritos em português. O *corpus* reunido para análise compreende obras literárias em prosa e poesia, traduzidas diretamente do polaco para o português, entre 1990 e 2010, em Portugal.

ABSTRACT:

Starting from the broad notion of translation competence which comprises literary translators' knowledge, abilities and skills in different areas, and assuming that the more a translator reads, the larger his/her linguistic, literary and cultural repertoire will be, it seems reasonable to hypothesize a connection between memories of written texts read by translators in the target language and translation techniques used by them in target texts, e.g. it is expected to find in translations intertextual references to texts written in the target language, which are not suggested by source texts. This means that translators, not authors, may create intertextual occurrences during the translation process. The research corpus comprises prose and poetry, a Polish–Portuguese parallel corpus that aligns literary texts: source texts in Polish and the respective target texts in Portuguese. The research corpus includes books directly translated from Polish into European Portuguese, published in Portugal, and covers the 1990–2010 time span.

PALAVRAS-CHAVE:

literacia tradutória; intertextualidade; estratégias de tradução; domesticação; estrangeirização

KEYWORDS:

translation literacy; intertextuality; translation strategies; domestication; foreignization

Date of submission: 06/07/2023

Date of acceptance: 11/10/2023

Introdução

O tópico do presente artigo surgiu naturalmente durante o cotejo de uma obra da literatura polaca traduzida para português europeu. Quando se compara um texto de partida (TP) com um texto de chegada (TC) encontram-se fenómenos que podem ou não constituir regularidades tradutórias. Estes fenómenos podem dar origem a perguntas de investigação conducentes a pesquisas mais aprofundadas. Assim aconteceu no presente estudo. Ao depararmos com a expressão “menina e moça” numa tradução de polaco–português, colocou-se a questão de saber se haveria mais citações deste tipo nas traduções diretas polaco–português.

1. Pergunta de investigação

Se um dos muitos objetivos de uma tradução literária é obter um produto que também possa ser validado como literário na cultura de chegada (CC), poderá a tradução adotar procedimentos intertextuais inspirados em obras escritas na língua de chegada (LC)? Por outras palavras, ao recorrer a modelos de escrita existentes na CC, os tradutores literários fazem uso da intertextualidade no produto da tradução, o TC?

No presente artigo, a problemática da intertextualidade é abordada, não na perspetiva de citações, referências e alusões tecidas pelos autores nos TP, mas sim na perspetiva da intertextualidade criada pelos tradutores nos TC, sem sugestão dos TP. Trata-se, portanto, de uma intertextualidade que ocorre durante o processo tradutório por inspiração e pela mão dos tradutores, observável no produto da tradução. A intertextualidade, uma relação que se estabelece entre dois textos, quando construída pelos tradutores, exemplificaria igualmente que o significado das palavras e das expressões é condicionado por contextos linguísticos, referenciais e culturais (Newmark, 1988: 65).

2. Enquadramento teórico-metodológico

2.1. Estudos Descritivos de Tradução

A presente investigação enquadra-se nos princípios teóricos dos Estudos Descritivos de Tradução (EDT), tal como Gideon Toury os concebeu em *Descriptive Translation Studies and Beyond* (2012 [1995]), incidindo em particular no estudo das normas operacionais assim definidas:

Operational norms [...] may be conceived of as directing the decisions made during the act [of translation] itself. These norms affect the text’s matrix — i.e., the way linguistic material is distributed in it — as well as its textual make-up and verbal formulation. Directly or indirectly they thus also govern the relationships that would obtain between target and source texts or segments thereof; i.e., they determine what would more likely remain intact despite the transformations involved in the translation, and what would tend to get changed. (Toury, 2012 [1995]: 82)

O estudo das normas operacionais efetua-se com base no cotejo dos TP com os TC, uma realidade múltipla, descoberta no decurso da leitura comparada das obras em análise. O cotejo dos textos culmina no apuramento de fenómenos tradutórios regulares, transversais, relevantes e singulares. A definição de Toury correlaciona normas operacionais com processo de tradução, tomadas de decisão e mudanças tradutórias. As normas operacionais representam decisões tomadas pelo tradutor durante o ato tradutório em resposta à constante pergunta de como traduzir determinada palavra, expressão ou estrutura. De acordo com a proposta de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (2004 [1958]: 84–93), no processo de tradução, o tradutor tem fundamentalmente duas opções tradutórias, a saber: (i) tradução direta, a estratégia de tradução que opera com a correspondência a nível lexical e estrutural, com recurso à tradução literal, e (ii) tradução oblíqua, um procedimento de tradução que atua com mudanças tradutórias quer a nível lexical quer sintático. No presente estudo, buscam-se, portanto, ocorrências tradutórias no âmbito da tradução oblíqua que, não se prendendo à letra do texto, atendem antes ao seu espírito.

2.2. Intertextualidade e literacia tradutória

As noções teóricas subjacentes ao presente estudo de caso são as de intertextualidade e literacia tradutória, que não importa aqui discutir e, sim, tomar como ponto de partida.

A definição seminal de intertextualidade formulada por Julia Kristeva (1974: 64) de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” implica que um texto se inspire noutros textos escritos antes dele (*déjà écrit*) e lidos (*déjà lu*). Nesta perspetiva, um texto escreve-se por referência a outros textos, por meio de inúmeras estratégias como a citação, o decalque, o empréstimo, a retomada de uma ideia, de uma personagem, etc.

Por seu lado, Maria Helena Mira Mateus *et al.* (2003 [1983]) propõem uma definição abrangente de intertextualidade que, englobando textos, escritores e leitores, melhor se enquadra na perspetiva da tradução literária:

Intertextualidade designa a relação entre um determinado texto e outros textos relevantes, que fazem parte da experiência anterior do locutor/escritor e do alocutário/ouvinte/leitor. Esta propriedade relaciona, portanto, um texto concreto com a memória textual coletiva, com a memória de um grupo ou de um indivíduo específico. Tal relação é um dos fatores estruturantes de cada texto concreto, na medida em que é na memória textual coletiva e de grupo que se funda a definição de modelos textuais, e manifesta-se materialmente num dado texto através de citações, remissões, comentários, reformulações ou relatos de fragmentos de textos relevantes. (2003 [1983]: 88)

A linguagem literária configura-se, assim, como um diálogo de textos que se manifesta no discurso literário, remetendo para textos anteriores. A noção de intertextualidade, entendida como produção de um texto inspirado noutros (previamente estruturados) ou como referência a outros textos precedentes, pode ser importada para os EDT. Tal como os escritores o fazem na escrita criativa, também os tradutores, na escrita tradutória, podem inspirar-se em textos já lidos e discursos

já ouvidos. Por experiência, sabemos que, quanto mais alargado for o leque de leituras de um tradutor, maior será o seu repertório linguístico, literário e cultural.

Desta forma, à competência tradutória, composta por diferentes saberes e capacidades, tais como a competência linguística na LP e na LC, a capacidade para utilizar as estratégias e técnicas de tradução adequadas, a competência cultural e a competência factual e de pesquisa (Nord, 1991: 161), podemos ainda acrescentar a literacia tradutória. Ana Benavente *et al.* definem literacia do seguinte modo:

[Na literacia] não se trata de saber o que é que as pessoas aprenderam ou não, mas sim de saber o que é que, em situações da vida, as pessoas são capazes de usar. A literacia aparece, assim, definida como a capacidade de processamento da informação escrita na vida quotidiana. (1995: 23)

Tomando de empréstimo a definição *supra*, propõe-se entender como literacia tradutória a capacidade que o tradutor tem de utilizar informação e conhecimento, obtidos mediante a leitura de múltiplos e variados textos escritos na LC, no processo de tradução — neste caso literária — e, portanto, observáveis na tradução. Parte-se do pressuposto que a memória das leituras efetuadas pelos tradutores possa transparecer na tradução das obras literárias, *i.e.*, possa ser processada na literatura traduzida. Por outras palavras, a literacia tradutória, como uma das muitas competências do tradutor, no caso da tradução literária, seria a capacidade de usar a informação escrita da CC em proveito da escrita tradutória.

Como poderá, então, o tradutor de literatura consolidar a sua capacidade de ler, interpretar e escrever, ou seja, a sua literacia tradutória? Se, como defende João Barrento, “o facto de o texto literário [...] conter ou poder conter, à partida, todos os tipos de texto e todos os registos e níveis de linguagem” (2002: 15), o tradutor não poderá cingir a consolidação da literacia tradutória à leitura de textos literários, uma vez que a literatura é por excelência o espaço de todos os campos lexicais, domínios semânticos, estruturas sintáticas e, inclusivamente, da experimentação linguística (desde neologismos até a deslexicalizações). Por conseguinte, querendo o tradutor expandir a sua literacia tradutória, terá de efetuar leituras em diferentes áreas lexicais e textuais. Não raro, ao traduzir poesia, o tradutor lê, em simultâneo, poemas da CC para se entrosar na melopeia do género lírico na LC ou, para traduzir excertos que descrevem catedrais, lê textos científicos na área da arquitetura. A literacia tradutória, como as demais, é algo que se aprende ao longo da vida; logo, para a adquirir e consolidar é importante que o tradutor literário leia permanentemente textos escritos na LC, incluindo obras literárias, e execute a tradução, seguindo modelos de escrita literária (prosa e poesia) da CC. Juntamente com a aquisição de competências de escrita, outras se adquirem através da leitura dos mais variados textos: o alargamento do vocabulário e a expansão do conhecimento, a estimulação da imaginação e da criatividade, bem como a capacidade de memorização. Esta última importa em particular ao presente estudo, porque se espera encontrar nas traduções das obras literárias do *corpus* selecionado para o efeito memórias de leituras efetuadas pelos tradutores. Este pressuposto permite, num contexto cultural e social mais amplo, estudar a literatura traduzida à luz de fontes e referências, provenientes de textos nativos, *i.e.*, da CC.

2.3. Teoria *Skopos*, domesticação e estrangeirização

A fim de problematizar as ocorrências apuradas, após a respetiva análise, o presente estudo de caso invocará a teoria *Skopos* (Vermeer, 2004 [1989]: 221–232), cujo pressuposto se baseia na ideia de que a tradução deve levar em linha de conta o propósito e a função (*skopos*) do texto na CC, determinantes na escolha das estratégias e técnicas tradutórias. Recorrerá ainda à noção de estratégia de tradução (Venuti, 1995), enquanto procedimento global que opera a nível da macroestrutura do texto e se polariza entre domesticação, que consiste em adaptar a tradução aos modelos de escrita da CC de modo que o texto traduzido seja fluido, parecendo não uma tradução, mas um texto originalmente escrito na LC, e estrangeirização, que visa preservar na tradução características linguísticas e culturais do TP. Far-se-á uma breve incursão no dilema de Friedrich Schleiermacher (2003 [1813]), que antecedeu e inspirou Lawrence Venuti, com a questão de “deixar o leitor em repouso” ou “enviá-lo para o estrangeiro”, bem como na teoria de Antoine Berman (2007 [1995]) que consolida a posição do estudioso norte-americano, ao propor uma tradução que dê ao leitor a possibilidade de aceder ao universo do Outro — autor e seu modo de expressão — e, ainda, na teoria da hospitalidade da LC de Paul Ricoeur (2005 [2004]).

2.4. *Corpus* da investigação

O *corpus* foi selecionado com base no Anexo B da tese de doutoramento de Hanna Pięta Cândido (2013: XXV–CXXXIX), que cataloga as traduções das obras literárias polacas executadas em Portugal. Como, em Portugal, a tradução direta somente na década de 90 do século XX começa a ser uma prática mais comum, selecionou-se um período de vinte anos para constituir o *corpus* da investigação (1990–2010). A pesquisa tem como objeto um *corpus* paralelo e bilingue, composto por obras literárias — prosa e poesia — escritas em polaco e as respetivas traduções para português europeu. Na Tabela 1, discriminam-se as obras que fazem parte do estudo, com indicação das siglas (a primeira letra do apelido e/ou do nome próprio do autor e do tradutor) a utilizar nas citações das obras.

1	STRYJKOWSKI, Julian. 1990. <i>Tommaso del Cavaliere</i> . Lisboa: Edições Cotovia. Tradução de Zbigniew Wódkowski. Romance.	W
	STRYJKOWSKI, Julian. 1982. <i>Tommaso del Cavaliere</i> . Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.	S
2	SZYMBORSKA, Wisława. 1998. <i>Paisagem com grão de areia</i> . Lisboa: Relógio D'Água. Edição bilingue. Tradução de Júlio Sousa Gomes. Poesia.	JG WS1
3	GRABIŃSKI, Stefan. 2003. <i>O demónio do movimento</i> . Lisboa: Cavalo de Ferro. Tradução de Maria José e Wojciech Charchalis. Contos.	C&C
	GRABIŃSKI, Stefan. 1999. <i>Demon Ruchu</i> . Warszawa: Lampa i Iskra Boża.	G
4	MIŁOSZ, Czesław, e Wisława SZYMBORSKA. 2004. <i>Alguns gostam de poesia</i> . Lisboa: Cavalo de Ferro. Tradução de Elżbieta Milewska e Sérgio das Neves. Coletânea de poemas. Edição bilingue.	M&N1 M&S

5	KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 2004. <i>O imperador</i> . Porto: Campo das Letras. Tradução de Włodzimierz J. Szymaniak e Isabel Ponce de Leão. Reportagem.	S&L1
	KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 1978. <i>Cesarz</i> . Kraków: Kolekcja Gazety Wyborczej.	K1
6	KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 2005. <i>O império</i> . Porto: Campo das Letras. Tradução de Włodzimierz J. Szymaniak e Isabel Ponce de Leão. Reportagem.	S&L2
	KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 2013 [1993]. <i>Imperium</i> . Warszawa: Czytelnik.	K2
7	SZYMBORSKA, Wisława. 2006. <i>Instante</i> . Lisboa: Relógio D'Água. Edição bilingue. Tradução de Elżbieta Milewska e Sérgio Neves. Poesia.	M&N2 WS2
8	KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 2007. <i>Andanças com Heródoto</i> . Porto: Campo das Letras. Tradução de Włodzimierz J. Szymaniak e Isabel Ponce de Leão. Crónicas.	S&L3
	KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 2013 [2004]. <i>Podróże z Herodotem</i> . Kraków: Wydawnictwo Znak.	K3
9	LASKIER, Rutka. 2007. <i>O diário de Rutka</i> . Lisboa: Sextante. Tradução de Maria Milewska Rodrigues. Diário.	R
	LASKIER, Rutka. 2006. <i>Pamiętnik Rutki</i> . Kraków: Dziennik Zachodni.	L
10	KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 2009. <i>O outro</i> . Porto: Campo das Letras. Tradução de Włodzimierz J. Szymaniak e Isabel Ponce de Leão. Ensaios.	S&L4
	KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 2013 [2006]. <i>Ten Inny</i> . Kraków: Wydawnictwo Znak.	K4

Tabela 1. *Corpus* do estudo

2.5. Metodologia da investigação

Quanto ao método, recorre-se à análise textual, interlinguística e contrastiva das fontes textuais, TP e TC, designada em tradução como cotejo ou cotejamento dos textos. O fenómeno tradutório que se pretende estudar — a intertextualidade criada pelos tradutores — relaciona-se diretamente com o chamado conhecimento do mundo compartilhado, um conhecimento comum ao tradutor dos textos, ao investigador e ao leitor. A apresentação das ocorrências tradutórias será feita em tabelas, nas quais entre o TP e o TC se situa a respetiva glosa com o objetivo de ilustrar que o diálogo intertextual não é criado pelos autores dos TP e, sim, lavrado por inspiração dos tradutores.

3. Ocorrências de intertextualidade na tradução literária

Na presente secção, apresentam-se e analisam-se as ocorrências de intertextualidade apuradas nas traduções diretas polaco-português.

TP: przy xiążęciu xiężna pani/cudnie młoda, młodziusieńka.	M&S: 178
junto príncipe princesa senhora/milagrosamente jovem, jovenzinha	
TC: com o príncipe, a princesa/belissimamente menina e moça.	M&N1: 179

Exemplo (1)

A expressão “menina e moça” representa uma referência intertextual que reativa o título da novela pastoril de Bernardim Ribeiro, editada no século XV, um livro que faz parte da memória partilhada dos portugueses. A tradução de “młoda, młodziusieńka” [jovem, jovenzinha] como “menina e moça” estabelece diálogo

intertextual com uma das obras canónicas da língua portuguesa, aliás, em harmonia com a forma e o conteúdo do poema, a descrição efrástica de uma iluminura medieval. A expressão “menina e moça” coaduna-se com o espírito do poema e da época nele representada, enquanto técnica de estilização arcaizante.

O poema do qual se extraiu a ocorrência (1) é a retradução de um texto original anteriormente traduzido para português europeu, *i.e.*, a segunda tradução, do ponto de vista cronológico, do poema “Miniatura średniowieczna” [Iluminura medieval] de Wisława Szymborska, primeiramente traduzido por Júlio Gomes em *Paisagem com grão de areia* (1998: 168–169). Comparar as versões paralelas permite espreitar para a oficina do tradutor e para os bastidores do processo de tradução. Quando existem versões anteriores, é natural que o tradutor seguinte as consulte, quer por curiosidade quer para delinear a sua estratégia de tradução. O cotejo destas duas traduções paralelas pode indiciar como os tradutores Elżbieta Milewska e Sérgio Neves eventualmente se inspiraram na tradução de Júlio Gomes, que reza: “[S]egue a seu lado a grã-duquesa, / nova, mui moça, por maravilha” (JG: 169). Gomes traduziu a expressão polaca “jovem, juvenzinha” como “nova, mui moça”, aplicando uma tradução oblíqua e arcaizante através do advérbio “mui”. Sabendo que Milewska e Neves tinham conhecimento da tradução de Gomes, é possível inferir que se inspiraram na expressão “mui moça” para traduzir “jovem, juvenzinha” como “menina e moça” e tal poderá exemplificar ainda o diálogo intertextual entre tradutores.

TP: bo tu wszystko wylewa się na środek jezdni — jezdnia jest niczyja. porque aqui tudo deita-se em meio (de) rua — rua é (de) ninguém	K3: 36
TC: porque, aqui, deita-se tudo no meio da rua, a rua é de todos e de ninguém	S&L3: 30

Exemplo (2)

O exemplo (2) é extraído da descrição de uma cidade indiana, onde as ruas estão sempre cheias de lama por servirem para escoar todo o tipo de despejos domésticos. O diálogo intertextual estabelece-se através de um par de pronomes indefinidos que, em português, surge em duas áreas linguísticas: na literatura e na fraseologia. O uso dos opostos “todos/ninguém” é um eco vicentino, que remete para a farsa *Auto da Lusitânia*, onde as duas personagens principais são Todo o Mundo e Ninguém. A tradução para português de “jezdnia jest niczyja” [a rua não é de ninguém] pela frase “a rua é de todos e de ninguém” faz eco de um modo de expressão característico do português.

A junção dos opostos “todos/ninguém” também pode ter sido inspirada em expressões fraseológicas que fazem parte do acervo linguístico do português, como “agradar a todos e a ninguém” ou “todos ralham, ninguém tem razão”. Além disso, pode ainda constituir o eco de uma canção de 1943 cantada por Milú, ainda hoje popular, *Cantiga da rua*, cujo refrão reza: “É de toda a gente. Não é de ninguém.”

TP: armia Mao przebywała bagniste równiny, gdzie przedtem prawie nigdy nie stawała stopa ludzka	K3: 60-61
exército (de) Mao percorria pantanosas planícies onde antes quase nunca não pousou pé humano	

TC: o exército de Mao [...] percorria planícies pantanosas nunca dantes tocadas pelo pé humano	S&L3: 49
--	----------

Exemplo (3)

O diálogo intertextual que se estabelece em (3) remete-nos para o terceiro verso da primeira estrofe de *Os Lusíadas* de Luís Camões: “As armas e os barões assinalados/Que da Ocidental praia Lusitana,/Por mares nunca dantes navegados.” A referência intertextual é feita por comparação: os Portugueses desbravaram o mar ao passo que o exército chinês explorava planícies pantanosas; tanto Portugueses como Chineses foram pioneiros, respetivamente na navegação e nas expedições terrestres. A intertextualidade parte da associação de ideias para recorrer ao decalque sintático camoniano: NOME + NUNCA DANTES + PARTICÍPIO PASSADO. A semelhança salta à vista (Tabela 2) no eixo paradigmático da construção sintática:

planícies	pantanosas	nunca	dantes	tocadas
mares	–	nunca	dantes	navegados

Tabela 2. Decalque sintático

O exemplo *supra* atesta que os tradutores memorizam textos que os marcam e influenciam a forma como redigem e, neste caso, como traduzem.

TP: Nieruchomy, godzinami medytował w swoim gabinecie	K1: 111
imóvel (por/durante) horas meditava em seu gabinete	
TC: Imóvel, passava as horas mortas no seu escritório em meditação	S&L1: 126

Exemplo (4)

A referência à literatura portuguesa no exemplo (4) é evidente na tradução da palavra “godzinami” [durante horas] por “horas mortas”. Não há palavras no TP que sugiram tratar-se de “horas mortas”. Logo, foi criada uma ocorrência de intertextualidade pela pena dos tradutores que possivelmente associaram o contexto lido a um poema de Cesário Verde, intitulado justamente “Horas mortas”, integrado na composição *O sentimento de um ocidental*.

TP: Wszyscy słuchali wtedy radia,	K1: 113
todos ouviam então rádio	
TC: Naquele tempo toda a gente ouvia rádio	S&L1: 128

Exemplo (5)

TP: Wtedy pewną stopą dotykał brzegu,	S: 20
então (com) seguro pé tocava a margem	
TC: Naquele tempo o seu pé pousava seguro na orla do mar	W: 24

Exemplo (6)

A intertextualidade patente na tradução dos enunciados (5) e (6) remete para textos bíblicos, principalmente para as parábolas dos Evangelhos que amiúde começam pelo adjunto adverbial temporal, “naquele tempo”. O uso da referência bíblica implicou duas operações tradutórias: (i) a primeira tem que ver com a expansão do advérbio polaco “wtedy” [então] vertido para português pela locução adverbial “naquele tempo”; (ii) a segunda tem que ver com a deslocação do adjunto

adverbial em (5), que no TP se encontra no meio da frase e no TC foi topicalizado, constituindo o primeiro elemento da frase.

Em relação à locução adverbial “naquele tempo”, Edite Prada confirma a sua proveniência bíblica:

Da mesma forma que cada um de nós é fruto das experiências de vida que tem e isso se reflecte na nossa forma de agir, também o que o autor de um texto conhece de outros textos e de outras formas de escrever influencia a forma como escreve. Muitas vezes traz esse conhecimento directa ou indirectamente para o texto, ligando-o assim a outros. Por exemplo, se alguém começar um texto com expressões como “Naquele tempo...”, estamos perante uma referência clara a textos bíblicos. (Prada, 2010)

Não sendo a *Bíblia* um texto escrito originalmente em língua portuguesa, mas lido em tradução, entender-se-á neste ponto que a literatura traduzida, canónica, pode igualmente ser um elemento estruturante da consciência linguística na CC e da literacia tradutória.

TP: Mówi: nie tylko musisz spotkać się z Innym, przyjąć go, dokonać aktu rozmowy.	K4: 28
diz: não só tens de encontrar se com Outro, receber o, realizar ato (de) conversa	
TC: Diz: não é só preciso encontrar o Outro, como hás-de recebê-lo em franco convívio.	S&L4: 35

Exemplo (7)

No exemplo (7), “hás-de recebê-lo”, regista-se um eco de escrita arcaica, frequente na homilética. O uso da construção perifrástica Haver de + INFINITIVO ocorre, por exemplo, na arte de pregar, como no *Sermão da Sexagésima* do Padre António Vieira. No TP, a função da linguagem indica uma obrigação “musisz” [tens de], enquanto, no TC, “haver de”, sendo uma forma de exprimir o futuro, adquire “um valor modal que marca uma intenção ou um vaticínio sobre uma situação ou acontecimentos futuros” (Rocha, 2023). Logo, a versão *supra* deixa transparecer a associação que os tradutores fizeram com estruturas linguísticas da LC, sendo uma opção tradutória que evoca um modo de expressão, entre outros, característico da homilética em língua portuguesa.

TP: nie wołajęca nawet ratunku ratunku,	WS1: 326
não gritante até socorro socorro	
TC: e que nem grita sequer aqui-d’el-rei,	JG: 327

Exemplo (8)

A expressão que sobressai no exemplo (8), “aqui-d’el-rei”, é empregue em substituição da interjeição da LP “ratunku” [socorro!], usada no vocativo. De facto, “aqui-d’el-rei” é uma interjeição histórica portuguesa usada para pedir ajuda ou socorro e, não sendo uma tradução literal em relação ao TP, evidencia uma marca característica da língua portuguesa arcaica.

Como explicar o uso da locução “aqui-d’el-rei” na tradução? A primeira explicação prende-se com uma eventual memória recente do tradutor face ao filme intitulado *Aqui d’El Rei*, de António-Pedro Vasconcelos, estreado em 1992. Tendo em

conta que o livro *Paisagem com grão de areia* de Szymborska foi traduzido depois da atribuição do prémio Nobel, em 1996, e publicado em Portugal em 1998, é plausível que o título sonante da obra cinematográfica pudesse ser uma referência para o tradutor. Por sua vez, o título do filme tem como antecedente o folheto monárquico intitulado *Aqui d'El Rei!* (1919), da autoria de João do Amaral. Além disso, o uso da locução “aqui-d’el-rei” na tradução remete ainda para um registo arcaico e regional, podendo denotar a formação e proveniência do tradutor Júlio Sousa Gomes (professor de Português da zona centro de Portugal).

TP: z dużej chmury mały deszcz, jedna łza, de grande nuvem pequena chuva, uma lágrima	M&S: 120
TC: muita nuvem, pouca chuva, uma lágrima	M&N1: 121

Exemplo (9)

O exemplo (9) mostra que o enunciado foi construído por meio do decalque sintático do provérbio português “Muita parra, pouca uva”. O TC representa um eco intertextual sintático com uso da técnica de tradução por transposição — a alteração da classe das palavras: os adjetivos “duży” [grande] e “mały” [pequeno] foram convertidos nos advérbios de quantidade “muito” e “pouco”. Tal implicou ainda uma alteração sintática, a eliminação da preposição “z” [de] e a sua compensação com a introdução da vírgula. Esta ocorrência intertextual baseia-se num decalque sintático, que se traduz na fórmula: MUITO X, POUCO Y. Apesar de esta ocorrência se inspirar no acervo fraseológico ativo do português, existem registos escritos do seu uso, por exemplo, no título da obra *Muita parra e pouca uva* da autoria de Francisco Gomes de Amorim (1878).

TP: Żyje, więc się myli. vive, logo se engana	WS1: 98
TC: Só se engana quem está vivo.	JG: 99

Exemplo (10)

A glosa do exemplo (10) mostra que o verso foi redigido na LP com base no decalque sintático da proposição cartesiana: “Cogito ergo sum” que, em polaco, se traduz como “Myślę, więc jestem” e, em português, como “Penso, logo existo”. Os paralelismos sintáticos são evidentes nas três línguas. Se o tradutor tivesse optado pela tradução literal, o verso teria preservado o eco cartesiano: *Vive, logo erra*.

No entanto, o tradutor optou por uma tradução oblíqua, livre: *Só se engana quem está vivo*. Com esta opção tradutória perde-se o decalque sintático cartesiano, culturalmente consagrado, mas — curiosamente — ganha-se um pseudoprovérbio, já que a tradução é efetuada com base numa construção típica dos ditados portugueses, por exemplo: *Só trabalha quem não sabe fazer mais nada*. Na estrutura sintática SÓ X, QUEM Y, empregue em (10), descortinam-se os dilemas que os tradutores enfrentam e têm de resolver, mediante a ponderação de perdas (neste caso, o apagamento de uma referência intertextual existente no TP) e ganhos em tradução (neste caso, a formação de um pseudoprovérbio).

Muito embora a intertextualidade patente em (9) e (10) possa não ter sido inspirada com referência a textos escritos (o fundamento da literacia tradutória),

estes exemplos permitem encetar uma nova investigação, a saber: até que ponto a fraseologia da LC influencia o processo tradutório e em que circunstâncias os tradutores vertem enunciados formulados com linguagem do “discurso livre” no TP através de linguagem própria do “discurso repetido” (Coseriu, 1977: 113) no TC. Por outras palavras, estes exemplos abrem ainda espaço a um estudo sobre a possibilidade de citar a partir de repertórios linguísticos, fraseológicos, culturais, disponíveis na LC.

4. Classificação das ocorrências tradutórias intertextuais

Confirma-se a hipótese de que memórias dos textos lidos pelos tradutores na LC ressurgem na escrita tradutória sob a forma de citações e ecos intertextuais nos TC. Mais, memórias do acervo fraseológico do português podem ainda surgir como decalques sintáticos na tradução. Nas ocorrências apuradas verificam-se regularidades, sendo a primeira o facto de serem todas traduções oblíquas, ou seja, não são traduções literais e, sim, traduções que envolvem técnicas de tradução mais complexas, suscetíveis de serem agrupadas como seguidamente se propõe.

(i) Citação: “menina e moça” e “horas mortas” — trata-se da transcrição *ipsis verbis* de expressões de discursos textuais anteriores. Esta técnica de tradução pode ser considerada um caso de “equivalência dinâmica ou funcional, assente no princípio do efeito equivalente”, conforme proposta por Eugene Nida (2004 [1964]: 129).

(ii) Citação adaptada sintaticamente: “de todos e de ninguém” — representa uma referência ecoica, onde ressoam personagens vicentinas e unidades fraseológicas do português. Do ponto de vista das técnicas de tradução, trata-se da importação de um decalque sintático.

(iii) Citação topicalizada: “Naquele tempo” — é um tipo de intertextualidade que utiliza simultaneamente dois recursos: a citação *ipsis verbis* de uma expressão conotada com textos bíblicos (citação) e o seu uso na posição sintática de primeiro constituinte da frase (topicalização).

(iv) Decalque de construção sintática: “por pântanos nunca dantes tocados”; “hás-de recebê-lo em franco convívio” e “muita nuvem, pouca chuva” — é um tipo de intertextualidade que assenta no recurso a estruturas linguísticas do cânone literário, religioso ou fraseológico do português, e fazem parte da nossa memória coletiva. São casos de intertextualidade sintática assente na técnica de tradução do decalque.

(v) Citação/idiomatização: “Aqui-d’el-rei” pode ser visto como a citação dos títulos de um folheto ou de um filme que, por sua vez, fazem eco de uma locução idiomática e histórica do português. Neste último caso, entende-se *idiomatização* como a técnica que consiste em verter enunciados do discurso livre do TP por meio de enunciados que recorrem a unidades fraseológicas da LC.

Os exemplos acima analisados ilustram a tese de Antoine Compagnon para quem “escrever, pois, é sempre rescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (1996: 31).

A ocorrência de intertextualidade nos TC não sugerida pelos TP, firmada pela mão de tradutores no TC, poderá indicar que estes tendem a recorrer a modelos de

escrita da CC, em virtude da escolaridade obrigatória e facultativa, realizada no seio da língua e cultura portuguesas. No caso dos tradutores portugueses, que são naturalmente leitores de literatura nativa e de traduções para português, é concebível que tenham assimilado normas e criado expectativas de fluência que procuram reproduzir no seu trabalho de tradução, de forma mais ou menos consciente. O recurso à intertextualidade será, portanto, uma estratégia de tradução empregue pelo tradutor em estreita ligação com a sua literacia tradutória, ou seja, com a sua capacidade de saber utilizar informação e conhecimento adquiridos pela leitura de textos da CC no processo da escrita tradutória, que avultam em memórias de leituras aplicadas na tradução literária.

Propomos denominar as ocorrências de intertextualidade apuradas no presente estudo como “marcas *tradautorais*”, amalgama linguística que importamos da tese de doutoramento de Alexandra Lopes (2010), cujo título é justamente *Poéticas da imperfeição. Autores e tradutores na primeira metade de Oitocentos*.

Dado que o estudo confirmou a ocorrência de intertextualidade não motivada pelo TP, o fenómeno pode então ser perspectivado em termos de marcas *tradautorais*, uma vez que, nos casos em apreço, os tradutores foram os autores das ocorrências de intertextualidade, tornando-se assim mais visíveis enquanto agentes da tradução (*cf.* visibilidade *versus* invisibilidade em Venuti [1995]). Retomando a tradicional dicotomia tradutor–servo e tradutor–senhor, a amálgama *tradautor* reflete tanto a suposta fidelidade que o tradutor deve ao autor e ao TP (o espírito) como a liberdade e a criatividade que o tradutor pode inculcar na tradução (a letra).

5. Perspetivação da intertextualidade tradutória à luz das teorias tradutológicas

O fenómeno da intertextualidade, cunhada pela mão do tradutor e apurada na tradução direta polaco–português, constitui uma técnica de tradução — procedimento observável a nível microtextual — que espelha reminiscências lexicais, fraseológicas e sintáticas, oriundas de diferentes tipos de texto na LC. Os exemplos analisados demonstram que, tal como um povo e a sua língua são fruto da experiência de vida em determinado tempo e espaço, o tradutor também reflete na escrita tradutória a sua experiência de leitura. A tradução será, portanto, herdeira de memórias das leituras efetuadas pelos tradutores e dos seus conhecimentos linguísticos, literários e culturais, bem como da sua literacia tradutória.

O fenómeno da intertextualidade tradutória, enquanto técnica de tradução, circunscreve-se ao plano das estruturas microtextuais e, como tal, encontra-se meramente sujeito a procedimentos de descrição e de classificação. No entanto, enquanto estratégia de tradução, alargada ao nível macrotextual, à luz de certas teorias da tradução, não está livre de juízos de valor, como adiante se verificará.

Por conseguinte, a parte final do presente estudo visa perspetivar a intertextualidade tradutória sob o prisma de várias teorias tradutológicas, a começar cronologicamente pela teoria da “sobre-vida” (*Nachleben* ou *afterlife*) de Walter Benjamin (2004 [1923]: 15–25). Quando os tradutores fazem uso da intertextualidade tradutória, recorrendo a escritores, evangelistas e populares, é como se o Outro — por exemplo, Camões, Bernardim Ribeiro, São Mateus, Descartes

ou o povo com os seus sábios provérbios — falasse através dos tradutores, e este aspeto talvez possa ser entendido como a vida posterior (*afterlife*) das obras originais, no sentido atribuído por Benjamin (2004 [1923]: 16) em “The Task of the Translator”. Desta feita, não só os TP teriam uma vida posterior quando são traduzidos, mas também os textos nativos, escritos na LC, a alcançam, quando um tradutor neles se inspira e faz uso da intertextualidade, transferindo fragmentos textuais de outrem para a tradução no âmbito da mesma língua. Assim, por meio de referências intertextuais, aos tradutores se deve tanto a vida posterior do TP na tradução como a vida posterior de textos originalmente escritos na LC.

A intertextualidade tradutória aqui apurada pode ainda ser explicada à luz da noção de “repertorema” que Toury (2012 [1995]: 304) define como itens, expressões e enunciações pertencentes ao repertório institucionalizado de uma língua com valor semiótico para a comunidade de falantes. Quando os “repertoremas” são empregues em contextos textuais particulares tornam-se “textemas”. Assim sendo, poder-se-á entender que o uso da intertextualidade na tradução, não sendo motivada pelo TP, faz parte do âmbito dos repertoremas transformados em textemas. Por outras palavras, João Barrento reitera a ideia de que “o texto traduzido [...] é um reflexo do próprio sistema literário nacional, o que implica a constante e necessária relação com ele” (2002: 78).

Por sua vez, de acordo com a teoria *Skopos* (Vermeer, 2004 [1989]: 228), o tradutor deve ter consciência do propósito da tradução e de que esse propósito é apenas um entre outros possíveis e que os TP não têm uma só tradução correta ou uma tradução melhor do que outra, uma vez que a tradução obedece a estratégias previamente delineadas que têm em vista o seu propósito.

Todavia, teorias tradutológicas existem que emitem juízos de valor sobre as traduções, tendo em vista o comprometimento social e cultural das mesmas. Essas teorias têm origem na crítica do modo como os tradutores obedecem às normas de escrita da LC e a modelos de escrita da CC ao ponto de o texto traduzido transmitir a impressão de ter sido escrito originalmente na LC. Este fenómeno é designado por Lawrence Venuti (1995: 1) como o “efeito ilusório do discurso”, um efeito, aliás, esperado por editores, leitores e críticos literários, que valorizam a tradução quando esta se apresenta: “fluent and natural-sounding”, “with fluid grace” (Venuti, 1995: 3). Neste âmbito, a intertextualidade tradutória, aqui analisada, remete para a noção de “remainder” [o resíduo, a remanescência, a reminiscência, o remanescente], definida por Venuti como: “The collective force of linguistic forms that outstrips any individual’s control and complicates intended meanings” (1998: 108). As reminiscências, ressurgindo como recriação de algo já existente, constituem a reconstrução linguística de memórias de leituras e representações da CC, plasmadas em novos contextos tradutórios, os TC. Identificar que os tradutores aplicam reminiscências das suas leituras na tradução, para Venuti, não se restringe à mera descrição e constatação do fenómeno. Venuti vê nesta estratégia o apagamento do carácter do tradutor, bem como o apagamento das características do TP, marcas que configuram a domesticação da tradução que consiste em adaptar a tradução aos modelos de escrita da CC, fazendo com que o texto traduzido seja tão fluido como um texto nativo. O autor norte-americano toma, assim, uma atitude avaliativa e partidária — por um lado, critica a estratégia da domesticação enquanto “an

ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, [that] brings the author back home” (Venuti, 1995: 20); por outro lado, toma partido da estratégia de estrangeirização da tradução, a qual representa “an ethnodeliant pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad” (Venuti, 1995: 20). Por tal razão, Venuti considera ideológico o ato de traduzir, argumento que explica do seguinte modo:

Translation is always ideological because it releases a domestic remainder, an inscription of values, beliefs, and representations linked to historical moments and social positions in the domestic culture. In serving domestic interests, a translation provides an ideological resolution for the linguistic and cultural differences of the foreign text. (2004 [2000]: 485)

A estratégia de tradução da domesticação é para Venuti uma questão ideológica porque consagra os interesses de certa tradição entre editores, leitores e críticos literários que preferem traduções que se leiam como se fossem textos originalmente escritos na LC. Em abono da verdade, as ocorrências de intertextualidade apuradas neste estudo enquadram-se na estratégia da domesticação, fazendo justiça à LC e à CC em detrimento da LP e da CP.

Aliás, a alternativa apontada por Venuti — naturalizar o autor ou enviar o leitor para o estrangeiro — remonta a Friederich Schleiermacher (2003 [1813]) que bem expôs o problema da relação entre os três agentes do processo de tradução — autor, tradutor e leitor —, sendo o tradutor o intermediário entre o primeiro e o último:

Mas então que caminhos pode afinal tomar o verdadeiro tradutor que quer realmente reunir estas duas pessoas completamente separadas, o seu escritor e o seu leitor [...]? A meu ver existem apenas dois. Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele. (Schleiermacher, 2003 [1813]: 61)

“Deixar o autor em repouso” significa que o tradutor se aproxima do autor e opta pela estratégia que, hoje, se designa como estrangeirização e avulta numa tradução mais fiel à letra do TP, obrigando o leitor a tomar uma atitude ativa e construtiva que lhe permita perceber o autor estrangeiro e a sua maneira de se exprimir.

“Deixar o leitor em repouso” significa que o tradutor desapossa o autor das suas particularidades para o tornar familiar ao leitor através do uso da tradução oblíqua, feita de acordo com modelos de escrita da CC e os hábitos de leitura do leitor que, neste caso, adota uma atitude mais passiva. Ora, o recurso à intertextualidade ilustra justamente a ideia de “deixar o leitor em repouso”, hoje, denominada domesticação.

A diferença entre a posição de Schleiermacher e a de Venuti reside no facto de o primeiro descrever duas estratégias de tradução opostas e o segundo emitir juízos de valor sobre cada uma delas. À luz da perspectiva venutiana, ao invés de usar a intertextualidade que recorre a textos da LC, o tradutor deveria apresentar uma

tradução *estranhante* (menos fluente), tornando mais visível o modo de expressão do autor do TP e da sua língua.

Na esteira de Venuti, Antoine Berman (2007 [1995]) disserta sobre o poder que os tradutores literários exercem sobre a escrita e a imagem que transmitem do Outro aos seus leitores. A tradução pode fechar as portas ao Outro, configurando a cultura estrangeira à imagem e semelhança da CC e impedindo a afirmação da sua alteridade — assim é a prática da tradução hipertextual (domesticada): “[A] relação hipertextual é a que une um texto x com um texto y que lhe é anterior. Um texto pode imitar um outro texto, fazer um pastiche, uma paródia, uma recriação livre, uma paráfrase, uma citação, um comentário, ou ser uma mescla de tudo isso” (Berman, 2007 [1995]: 33). A consequência da tradução hipertextual (também designada por Berman como anexação) é apagar diferenças entre línguas e povos, é apagar a imagem do Outro e do seu modo de expressão, propagando, sim, expressões da LC e imagens existentes na CC. Isto porque o tradutor se encontra sujeito a constrangimentos ou influências, *i.e.*, a forças culturais etnocêntricas: “Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro — como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (Berman, 2007 [1995]: 28).

Aplicando ao presente estudo a teoria de Berman, dir-se-á que a tradução que usa a intertextualidade, remetendo para textos da CC, é uma tradução etnocêntrica e hipertextual, que não favorece a aproximação cultural nem dá a conhecer o Outro, uma vez que o leitor português acaba por percecionar o Estrangeiro, neste caso, o Polaco, a sua língua e cultura através do filtro da cultura portuguesa. Por tal razão, Venuti (2004 [2000]) afirmou ser a tradução uma questão ideológica — a domesticação implica o apagamento do Outro e a estrangeirização o acolhimento do Outro no seio da LC e do TC: “A fidelidade ao sentido opõe-se [...] à fidelidade à letra. Sim, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra. Mas esta infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra própria” (Berman, 2007 [1995]: 32).

Muito embora ambas as estratégias — domesticação e estrangeirização — sejam lícitas e aceites, o certo é que as recentes tendências culturais da tradutologia praticam um discurso crítico face à domesticação e um discurso laudativo face à estrangeirização, que é associada ao acolhimento do Outro na CC e à hospitalidade da LC perante o modo de expressão do Outro (*cf.* Ortega y Gasset, 2004 [1937]; Ricoeur, 2005 [2004]), tal como Berman explicitamente defende: “Ora, a tradução, com seu objetivo de fidelidade, pertence originariamente à dimensão ética. Ela é, na sua essência, animada pelo desejo de se abrir o Estrangeiro, enquanto Estrangeiro, ao seu próprio espaço de língua” (Berman, 2007 [1995]: 69). Aliás, a metáfora — a hospitalidade da língua — cunhada por Paul Ricoeur (2005 [2004]) remete justamente para o gesto de acolher na LC modos de expressão da LP. Visto por este prisma, as ocorrências intertextuais apuradas no nosso estudo são traduções oblíquas, ditas infiéis ao TP, e configuram características da estratégia de tradução da domesticação ou anexação, que traduz a diferença pela igualdade, fazendo crer ao leitor português que o polaco tem modos de expressão iguais ou parecidos aos do português.

Conclusões

Quanto a conclusões a tirar do fenómeno da intertextualidade tradutória à luz das teorias tradutológicas disponíveis, afigura-se pertinente consciencializar os tradutores de que o recurso a esta técnica de tradução, bem como a referência a características da LC de modo a obter um texto em conformidade com os modelos de escrita da CC, é uma estratégia domesticadora. No entanto, como técnica que reflete memórias de leitura e se concretiza como literacia tradutória, pode ser entendida como marca *tradautoral* — uma marca com origem em algo remanescente que permaneceu, uma representação mental de uma leitura que teve lugar no passado e é atualizada no presente. Neste sentido, as marcas *tradautorais* dão visibilidade ao tradutor.

Toury (2012 [1995]: 91) utiliza o termo *idiosincrasia* para designar particularidades dos tradutores que se situam numa linha contínua, composta por regras (objetivas), normas (intersubjetivas) e idiosincrasias (subjetivas). Em tradução, há que indagar se as idiosincrasias se impõem como desvio intencional às normas ou, antes, como afirmação subjetiva individual. Toury inclina-se para a segunda alternativa e os casos por nós estudados parecem confirmá-lo:

[I]diosyncrasies (which, in their extreme, are shared by a group-of-one) often manifest themselves as personal ways of realizing (more) general attitudes rather than deviations in a completely unexpected direction. (Toury, 2012 [1995]: 91)

Tudo indica que os tradutores aqui estudados executaram as traduções implementando uma conceção própria de tradução que, mais ou menos consciente e/ou intuitivamente, envolveu a escolha de uma norma inicial que, porém, não erradicou características comportamentais singulares. Por conseguinte, as idiosincrasias — as marcas *tradautorais* — dos tradutores aqui abordados não parecem surgir como desvios conscientes contra normas, mas, sim, como hábitos de fala e de escrita, impulsos criativos, que vêm à tona no ato tradutório, e deixam um cunho pessoal no produto da tradução.

Na sequência destas reflexões, pode ainda formular-se a hipótese, a explorar num estudo posterior, se haverá mais reminiscências, ecos intertextuais do repertório de textos escritos na CC nas traduções efetuadas por tradutores nativos (portugueses) do que por tradutores para quem o português é língua não materna.

Obras Citadas

BARRENTO, João (2002). *O poço de Babel*. Relógio D'Água.

BENAVENTE, Ana *et al.* (1995). “Literacia e cidadania.” *Literacia e aprendizagem da leitura e da escrita*, edição de Lucília Salgado. Ministério da Educação, pp. 21–23.

BENJAMIM, Walter (2004 [1923]). “The Task of the Translator.” *The Translation Studies Reader*, edição de Lawrence Venuti, tradução de Harry Zohn. Routledge, pp. 15–25.

- BERMAN, Antoine (2007 [1995]). *A tradução e a letra, ou O albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Nuaplitt/7Letras.
- CÂNDIDO, Hanna Marta Pięta (2013). *Entre periferias — Contributo para a história da tradução externa da literatura polaca em Portugal (1855–2010)*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Repositório da Universidade de Lisboa, <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/9763>.
- COMPAGNON, Antoine (1996 [1979]). *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Ed. UFMG.
- COSERIU, Eugen (1977). *Principios de Semántica Estructural*. Gredos.
- KRISTEVA, Julia (1974). *História da linguagem*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Edições 70.
- LOPES, Alexandra (2010). *Poéticas da imperfeição. Autores e tradutores na primeira metade de Oitocentos: Walter Scott e A.J. Ramalho e Sousa*. Tese de Doutoramento. Universidade Católica Portuguesa. Veritati — Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa, <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/4403>.
- MATEUS, Maria Helena Mira *et al.* (2003 [1983]). *Gramática da língua portuguesa* (5.ª edição, revista e aumentada). Editorial Caminho.
- NEWMARK, Peter (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall.
- NIDA, Eugene (2004 [1964]). “Principles of Correspondence”. *The Translation Studies Reader*, edição de Lawrence Venuti. Routledge, pp. 126–140.
- NORD, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation. Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Rodopi.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004 [1937]). “The Misery and the Splendor of Translation.” *The Translation Studies Reader*, edição de Lawrence Venuti, tradução de Elizabeth Gamble Miller. Routledge, pp. 49–63.
- PRADA, Edite (2010). “Sobre estruturação textual.” *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa* (ISCTE–IUL.pt), <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/sobre-estruturacao-textual/28170> (acedido a 24/06/2023).
- RICOEUR, Paul (2005 [2004]). *Sobre tradução*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Cotovia.
- ROCHA, Carlos (2014). “O uso de «haver de ser» e será.” *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa* (ISCTE–IUL.pt), <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-uso-de-haver-de-ser-e-sera/32809> (acedido a 24/06/2023).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003 [1838]). *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Apresentação, tradução, notas e prefácio de José Miranda Justo. Elementos Sudoeste.
- TOURY, Gideon (2012 [1995]). *Descriptive Translation Studies and Beyond. Revised Edition*. John Benjamins Publishing Company.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator’s Invisibility*. Routledge.
- VENUTI, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. Routledge.

VENUTI, Lawrence (2004 [2000]). “Translation, Community, Utopia.” *The Translation Studies Reader*, edição de Lawrence Venuti. Routledge, pp. 468–488.

VERMEER, Hans J. (2004 [1989]). “Skopos and Commission in Translation Action.” *The Translation Studies Reader*, edição de Lawrence Venuti, tradução de Andrew Chesterman. Routledge, pp. 221–232.

VINAY, Jean-Paul, e Jean DARBELNET (2004 [1958]). “A Methodology for Translation.” *The Translation Studies Reader*, edição de Lawrence Venuti, tradução de Juan C. Sager e M.-J. Hamel. Routledge, pp. 84–93.

Teresa Fernandes Swiatkiewicz é doutorada em Estudos de Tradução, membro integrado da linha de investigação luso-eslava (Clepul–FLUL) e colaboradora da linha de investigação *Posthuman* (CEComp–FLUL). É professora de inglês e tradutora de literatura polaca. Faz investigação nas áreas da tradução literária, teoria da literatura e linguística cognitiva. É autora da biografia literária de Wisława Szymborska, *A vida não está à venda*. Em 2012, foi agraciada com a Cruz de Ouro de Mérito pelo Presidente da República da Polónia, Władysław Komorowski, por promover a cultura polaca, e, em 2020, com a menção honrosa da ATP/SPA pela tradução de *Viagens* de Olga Tokarczuk, e, em 2022, com o Grande Prémio de Tradução Literária APT/SPA pela tradução de *Casa de dia, casa de noite* de Olga Tokarczuk.

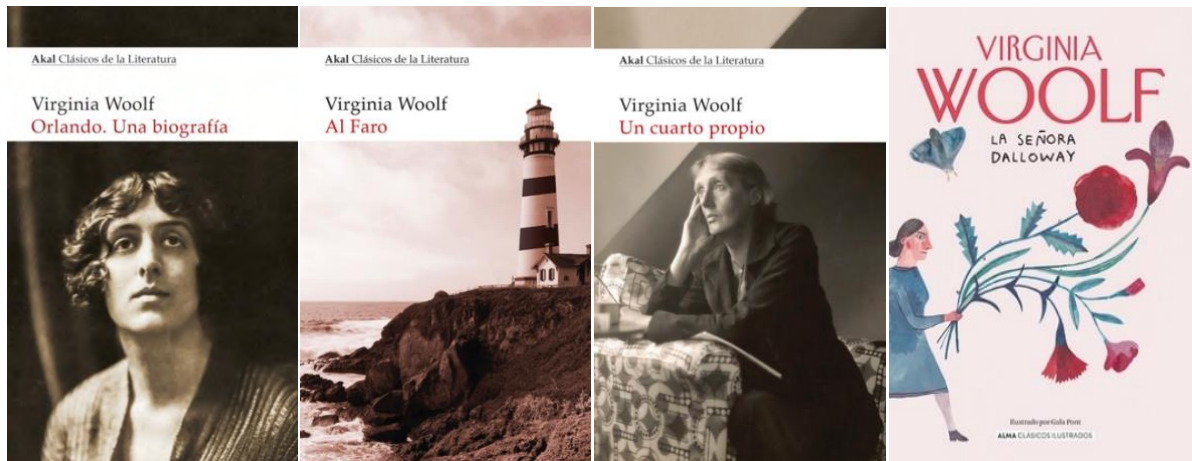
© 2023 Teresa Fernandes Swiatkiewicz

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

COMPENDIUM

Journal of Comparative Studies
Revista de Estudos Comparatistas

Entrevista con Itziar Hernández Rodilla (traductora), por Marta Pacheco Pinto



Itziar Hernández Rodilla es una especialista en estudios de traducción establecida en la Universidad Complutense de Madrid y traductora del inglés, el alemán y el italiano al español. Como traductora, ganó el Premio de Traducción Andreu Febrer de la Universidad de Vic en 2000 por la traducción del relato alemán *Neues vom Norbert*, de Helmut Krausser. En 2012, su traducción *Los dos gemelos venecianos*, de Carlo Goldoni, fue finalista del Premio Max Revelación. En 2016, fue finalista del Premio de Traducción Esther Benítez gracias a la obra de otro autor italiano, a saber: la traducción de *Los novios*, de Alessandro Manzoni. En 2023, Hernández Rodilla debuta como finalista del I Premio a la Mejor Traducción de Cómic, con *Girlsplain-ing: ya te lo contamos nosotras*, de Katja Klengel. Aunque los autores italianos y alemanes son los que le han brindado más oportunidades de ganar premios de traducción, es como traductora de Virginia Woolf por lo que es más reconocida.

Esta entrevista se realizó por correo electrónico e incluyó una revisión lingüística y comentarios de Esther Gimeno Ugalde (Universität Wien).

Marta Pacheco Pinto: Usted es traductora del inglés, el alemán y el italiano. ¿De qué idioma le gusta más traducir?

Itziar Hernández Rodilla: Es muy difícil contestar a esta pregunta porque no suelo distinguir por idiomas, sino por textos. Disfruto mucho de los textos irónicos, con cierta intriga y, por supuesto, de los excelentemente escritos, que suponen un reto lingüístico de gran nivel para su traductora. Y estos textos existen en todos los idiomas. Me gusta especialmente, eso sí, la ironía inglesa.

MPP: Usted nació en Bilbao. Siendo investigadora en Estudios de Traducción, será bien consciente de la importancia de la traducción en la promoción y capitalización de lenguas minoritarias. ¿Ha traducido alguna vez al euskera?

IHR: No, nunca. Lo cierto es que no me crié en Bilbao. A los nueve años, mis padres se trasladaron a Murcia, que es donde se ha desarrollado la mayor parte de mi educación formal hasta estudiar en la Universidad de Salamanca. Esto y el hecho de que mi familia no era de lengua materna euskera, ha supuesto que yo, en realidad, nunca haya aprendido el idioma. Eso no quita, por supuesto, que sea muy consciente de la traducción en la vida de las lenguas minoritarias, y de que trabaje siempre que puedo a favor de ellas, si no en el ejercicio traductor ni en la producción académica, sí a través de actividades complementarias, como el Club de Lectura de Literatura Traducida que he puesto en marcha con dos compañeros del Área de Traducción de la Universidad Complutense, en colaboración con el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traducción (UCM), centrado precisamente en la traducción de lenguas minoritarias en la Unión Europea.

MPP: Traduce profesionalmente desde 2000. En el ámbito literario, ¿qué autor u obra le resultó más difícil de traducir?

IHR: ¡Otra pregunta complicada! Sin duda, mi primer gran reto fueron *Los novios* de Manzoni. No solo por su longitud y su gran riqueza léxica, sino también por su

carácter fundador de la lengua italiana en literatura. Por otra parte, *La señora Dalloway* fue uno de los textos de Woolf que más me ha costado traducir, entre otras cosas, porque es una de mis novelas favoritas en general y mi texto nunca parecía quedar a la altura de la elegancia y la maestría de la autora. Últimamente, he sufrido mucho con *La muerte en Venecia* de Thomas Mann. Este autor me parece difícilísimo y, además, ha resultado un reto añadido que me encargasen la traducción de una obra que su traductora más conocida en España (y buena amiga mía), el Premio Nacional de Traducción de 2020 Isabel García Adánez, no ha traducido nunca... Estar a la altura de las traducciones de la Dra. García Adánez me preocupaba tanto como estar a la altura de la obra.

MPP: ¡A esto se llama la ansiedad de la influencia de la autora y de la traductora! Su primera traducción de Virginia Woolf data de 2018. Ha traducido cuatro novelas (*Orlando*, 2018; *Al faro*, 2020; *La señora Dalloway*, 2022, y, aunque no en su totalidad, *Viaje de ida*, 2024), siete relatos (se publicarán junto con el fragmento de *Viaje de ida* en una edición crítica de la editorial Cátedra en febrero de 2024) y varios ensayos (*Un cuarto propio*, 2022, y una colección de diez ensayos relacionados con aspectos de la literatura de Virginia Woolf y de su vida, que publicará la editorial Alma en 2024). Entre estos libros, hay varios publicados los mismos años. ¿Cuánto tiempo se tarda en traducir una novela de Virginia Woolf?

IHR: Pues la verdad es que no lo sé. Normalmente, firmo cada contrato con un año de plazo para trabajar en la obra; pero alterno varias obras siempre y, además, trabajo en la universidad, dando clases e investigando. Así que resulta difícil calcular cuánto tardo en una sola novela, aunque puedo decir que agoto los plazos y, a veces, incluso pido una ampliación. Si sirve de indicación, según Word, el tiempo de edición del archivo de la traducción de *La señora Dalloway* fueron 13 426 minutos, es decir: 223 horas, o 28 jornadas de trabajo de 8 horas. Eso sería, un mes y medio. No sé si es realmente indicativo...

MPP: Sobre el tema de los plazos... ¿Cómo influyen las fechas de entrega marcadas por la editorial a la hora de cerrar el proyecto de traducir una novela?

IHR: Para mí son esenciales. Por un lado, si no me parece que me den suficiente tiempo para trabajar en la novela y poder hacer otras cosas, pido más tiempo o no acepto. Por otro lado, soy de la escuela de Mark Twain: si no existiese el último minuto, no conseguiría terminar nada. Así que me viene fenomenal tener plazos para poder organizarme.

MPP: ¿Cuáles diría que son las principales dificultades a la hora traducir a una escritora tan densa como Woolf, a quien, en otra [entrevista](#), usted califica como “feminista y clasista”?

IHR: Pues la principal dificultad es, de hecho, la densidad. El hecho de que condensa muchísimo, tanto desde el punto de vista cultural como en cuanto a la historia, las vivencias personales y el estilo, en muy pocas páginas. Es una autora que, muy a

pesar de la idea que transmitía de sí misma, estaba muy formada y era muy culta. Su obra abunda en intertextualidad y parte de una literatura que conoce muy bien para reaccionar a ella. El hecho de que la califique de clasista y feminista es una opinión personal, por supuesto, pero también basada en lo que leo sobre su vida y en sus novelas. La sociedad británica es, de por sí, muy clasista, y Virginia Woolf pertenecía a la aristocracia intelectual, lo cual quiere decir que se movía en un entorno en el que el dinero no era la principal preocupación y que la hacía plantearse cómo podía la gente vivir si tenía que trabajar todo el día. Sobre todo, en cuanto a las mujeres. Eso hace que tenga una relación confusa con la clase obrera: quiere entenderla, pero siente cierto desdén hacia ella. En todo caso, se implica en la formación femenina en un centro para mujeres obreras y, aunque no es sufragista, apoya el movimiento, en el que tiene muchas conocidas y amigas. Y, por supuesto, más allá del *Cuarto propio*, su obra defiende en todo momento que la única distinción entre hombres y mujeres es externa y no intelectual o espiritual. Para mí, de hecho, *Orlando* es, en ese sentido, su obra más feminista. El personaje es siempre el mismo en esencia, pese al cambio de género. Y, por otra parte, en él hay una clara defensa del derecho de las mujeres a estar sujetas a las mismas leyes que los hombres: es decir, a tener los mismos derechos que ellos.

MPP: El lector y la lectora de Virginia Woolf en el siglo XXI están muy alejados de los lectores de la primera mitad del siglo XX, siendo más sensibles a las cuestiones de representatividad de género, inclusión, lucha contra el prejuicio y la discriminación. ¿Cómo caracterizaría el perfil del lector/lectora al que se dirige al traducir a Virginia Woolf? No olvidemos que, por un lado, sus traducciones son publicadas por una editorial con sede en Argentina y, por lo tanto, circulan entre un amplio público hispanohablante. Por otro lado, Woolf representa no sólo la modernidad literaria del grupo de Bloomsbury, sino también el canon feminista o la literatura escrita por mujeres.

IHR: Bueno, yo tengo en mente siempre a un lector muy parecido al que tendría posiblemente Woolf al escribir. Alguien con cierta cultura, con un nivel de lengua no demasiado bajo, desde luego, y ánimo por leer a una autora que, está claro, escribe contra las convenciones de su época. La ventaja que tengo con los lectores del siglo XXI es que ellos, en realidad, están más alfabetizados que los de la época de Woolf y, además, están más acostumbrados a la narración desde una conciencia y a la novela psicológica. El hecho de que estén más sensibilizados con ciertos temas de inclusión favorece, por supuesto, que entiendan algunos de los mensajes de Woolf. Para mí es, por otra parte, una ventaja contar con un mejor acceso a la información, lo que me permite trabajar mejor la intertextualidad. El tema de la inclusión desde el punto de vista de la variedad de idioma es complicado. Yo escribo en español peninsular, que es mi variedad, pero también es cierto que soy consciente, desde hace mucho, de que mi variedad es una minoría muy pequeña (alrededor del 8 %) en una lengua hablada por 500 millones de personas. Eso hace que tenga siempre en mente no ser demasiado localista con mi uso del lenguaje y favorecer palabras de uso más amplio, quizá, en todas las variedades del español. La sensibilidad que deriva de que

Woolf sea parte fundamental de un canon feminista me preocupa poco porque, afortunadamente, eso está en su obra y no tengo nada que aportar, solo trasladarlo.

MPP: ¿Considera que sus traducciones son activistas, ya sea por las decisiones que toma durante el proceso de traducción o por la recepción de sus traducciones?

IHR: Creo que son activistas, pero que no tiene que ver con mis decisiones, sino con el hecho de que los originales son activistas. Y, por supuesto, con el icono que es Woolf más allá de su obra literaria: lo que significa para el lector moderno.

MPP: En un capítulo sobre Woolf e intertextualidad, publicado en el volumen *Virginia Woolf in Context* (Cambridge University Press, 2012), Anne E. Fernald describe a la escritora británica como “una escritora feminista profundamente intertextual”. ¿Cuál es su relación con la dimensión intertextual de la obra de Woolf? En 2019, usted publicó también un trabajo sobre la traducción de la intertextualidad en *Orlando*. ¿Qué conclusiones del estudio puede compartir con nosotros?

IHR: Pues es una relación difícil porque, como dice Fernald, la intertextualidad sucede a muchos niveles y estoy siempre segura de que no lo he visto todo. Digamos que he aprendido a vivir con la frustración de saber que no lo hago todo lo bien que se puede. Por otra parte, siempre me queda la duda de intervenir demasiado con mi propia intertextualidad en la experiencia del lector. Es decir, si yo expongo en anotación todo lo que veo, ¿eso no hace que el lector no pueda crear sus propias intertextualidades? En fin, creo que esa fue mi conclusión tras publicar el capítulo sobre la traducción de la intertextualidad en *Orlando*.

MPP: ¿Siente que su formación académica es una ventaja cuando se trata de identificar y traducir redes de intertextualidad?

IHR: Creo que me hace consciente de las posibles soluciones y de las implicaciones de resolver las redes de intertextualidad. Pero creo que mi formación lectora es, en realidad, como suele suceder, la que me permite identificarlas.

MPP: ¿Utiliza notas al pie para explicar estas redes de intertextualidad?

IHR: Sí, sí lo hago. En las ediciones de Akal y Cátedra por el afán de edición crítica de las colecciones; es decir: por petición de la editorial. En los demás casos porque siempre pienso que tengo que ayudar al lector. No porque sepa menos que yo, desde luego, sino porque yo tengo un vínculo con el original que se pierde, evidentemente, en traducción. Es el caso, por ejemplo, de las citas de Shakespeare: en inglés son canónicas e inmediatamente reconocibles; pero ¿qué traducción ha leído el lector español? ¿Reconocería la cita solo por el “halo” del tema? Me temo que no: leyendo en traducción no las reconozco ni yo y, en mi tesis, ¡trabajé sobre traducciones de Shakespeare! Así que anoto de dónde viene la cita porque es una información que se ha perdido en el texto y que el lector del original tiene sin necesidad de nota. Y porque, por otro lado, creo que ese vínculo con el original hace que yo viva en una red

muy antigua de implicaciones intertextuales (sobre todo, con el mundo real y la sociedad en la que vivía Woolf) que no es, en ningún caso, la actual. Y siento la necesidad de hacerla visible para el lector. Ahí es donde se me crea la duda de si mis notas “intervienen” demasiado y bastaría una que dijese: véase *Downton Abbey* antes de leer (no es una tontería que se me acaba de ocurrir; trabajo ahora en un artículo sobre la intertextualidad de la serie con las obras de Woolf).

MPP: Como académica, ¿cómo describiría su tolerancia hacia las notas al pie en una traducción literaria?

IHR: ¡Uf! Diría que tengo mucha más tolerancia como académica que como lectora.

MPP: En su práctica como traductora, ¿cómo maneja las notas al pie?

IHR: Pues las evito al máximo, aunque pueda no parecerlo. Tiendo, de todas formas, a poner cada vez menos. Sospecho que tiene que ver también con el aumento de mi experiencia lectora. No quiero sonar petulante, pero, cuanto más sé (más intertextualidad reconozco en el texto como lectora), menos siento la necesidad de explicitarlo. Supongo que es una forma de madurar como traductora.

MPP: Si en la prosa de Virginia Woolf se convocan textos de otras autorías, también al traducirla se convocan inevitablemente textos que forman parte tanto de la memoria de lecturas como de la experiencia de traducción literaria de la traductora. Un traductor o traductora se apoya en gran medida en su dominio del idioma de llegada, es decir, en el repertorio léxico y fraseológico a su disposición, así como en su memoria literaria, especialmente en su biblioteca de textos de la literatura de llegada, sobre todo cuando se enfrenta a dificultades de traducción o encuentra en el texto de origen algo que cree haber oído o leído en la lengua de llegada.

Cuando usted traduce a Woolf al español, ¿es posible que se encuentre realizando un ejercicio de memoria literaria, es decir, explorando en su cultura literaria en lengua española formas que pueda *citar* de esa literatura o con las cuales pueda jugar, y que el lector pueda o no reconocer?

IHR: Sin ninguna duda. No voy a decir dónde, claro, pero estoy convencida de que los lectores reconocen intertextualidades del español con nuestra cultura y las uso, a veces, muy conscientemente. No me parece una traición, porque creo que sería exactamente lo que haría Woolf en mi situación. ¡Ahora sí voy a parecer petulante! Espero que esto sea algo que cualquier comparatista puede entender que va más allá de “compararme” con la autora...

MPP: ¿Qué proyectos para el futuro puede compartir con nosotros? He escuchado que habrá más Virginia Woolf el próximo año...

IHR: Sí, sí. En febrero publico con Cátedra una edición crítica de los textos en los que sale la señora Dalloway fuera de la novela: los siete relatos ambientados en su fiesta y los capítulos de *Viaje de ida* en los que aparece el matrimonio Dalloway. Y

también a comienzos del año que viene saldrá con Alma un volumen de ensayos de Woolf en torno a su vida y su escritura. Más adelante, Akal publicará también mi traducción de *Las olas*, en la que estoy trabajando ahora.

Itziar Hernández Rodilla es licenciada en Traducción e Interpretación y doctora en Traducción por la Universidad de Salamanca (España). Desde el final de sus estudios de licenciatura, en 2001, ha ejercido como traductora profesional. Ha trabajado – como gestora, traductora y correctora – por cuenta ajena y propia. Actualmente, se centra en la traducción editorial (ficción, no ficción, teatro y novela gráfica). Su línea de investigación principal es la traducción teatral, centrada en el teatro alemán y el autor y traductor Erich Fried. Pertenece, asimismo, al grupo de investigación TradLit de la Universidad de Salamanca (<https://diarium.usal.es/tradlit/>), dedicado a la práctica y la didáctica de la traducción literaria, y al grupo Aplicaciones de las tecnologías a la traducción y su docencia de la UCM.

Marta Pacheco Pinto es Profesora Auxiliar en la Facultade de Letras de la Universidade de Lisboa, donde dirige el curso de licenciatura en Estudios Comparativos. Es investigadora del Centro de Estudios Comparativos, en el cual es responsable del equipo de investigación MOV — *Cuerpos en Movimiento: Circulaciones, Narrativas y Archivos en Traducción* y miembro del subgrupo ORION – Orientalismo Portugués. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los libros co-editados *O irresistível charme da tradução... Uma antologia de histórias de tradutores* (Documenta, 2023), *Reframing Translators, Translators as Reframers* (Routledge, 2022), *Iberian and Translation Studies: Literary Contact Zones* (Liverpool University Press, 2021) y *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces* (Bloomsbury, 2021).

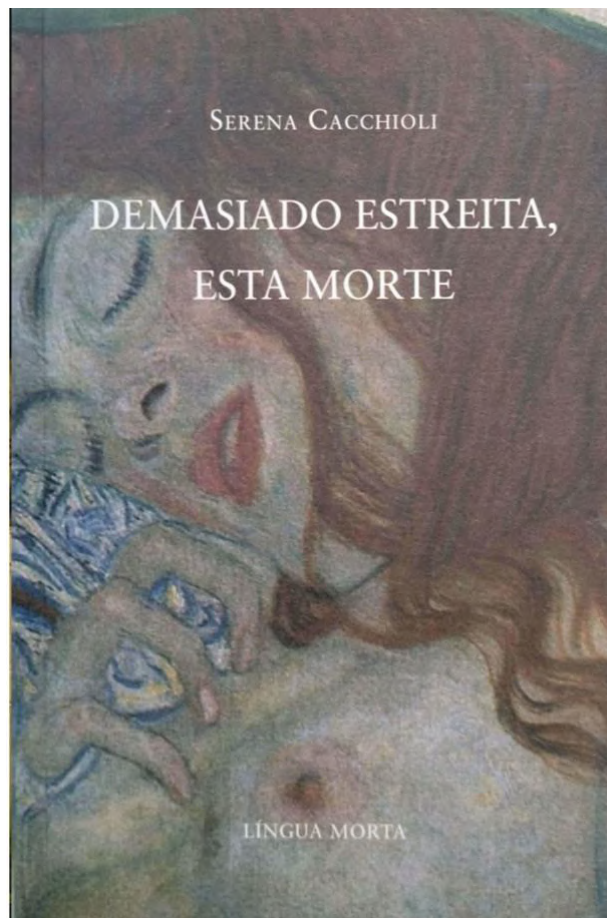
© 2023 Itziar Hernández Rodilla, Marta Pacheco Pinto

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

COMPENDIUM

Journal of Comparative Studies
Revista de Estudos Comparatistas

Entrevista com Serena Cacchioli (autora) & Sofia Andrade (tradutora), por Marta Pacheco Pinto



Demasiado estreita, esta morte é o título da obra de estreia, em português, de Serena Cacchioli, italiana residente em Portugal, doutorada, desde 2017, em Estudos de Tradução e tradutora de texto literário, tanto do italiano para português como do português para italiano. Publicada em 2023 pela Língua Morta, a obra de estreia apresenta-se sob a forma de prosa poética, e é uma tradução pela mão de Sofia Andrade, portuguesa que vive entre Portugal e Itália. Em Portugal, está a concluir o doutoramento em Estudos Portugueses e Românicos; em Itália, lecciona a língua de Camões. Em Portugal e em Itália vai acumulando experiência como tradutora literária de italiano para português. *Demasiado estreita, esta morte* é, portanto, uma tradução, mas de um original italiano que não existe em circulação e que aparentemente não tem nome (o paratexto da edição portuguesa é minimalista, não dando conta do título italiano do livro em devir). De cariz autobiográfico, *Demasiado estreita, esta morte* é um livro de confissões íntimas sobre como lidar com a dor da perda da mãe que partiu cedo demais e sobre outros lutos próprios da vida humana. Está organizado em 109 breves textos, que se oferecem ao leitor quer como mini-arquivos de memórias, quer como materialização de um desejo de memórias que não podem existir. É também este um livro de memórias de uma tradutora, que apenas no texto 108 se confessa abertamente como tal: “Porque faço este trabalho de tradutora, porque trabalho num arquivo. [...] E depois traduzir, transportar palavras de uma voz a outra. Falar em duas línguas diferentes e mudar constantemente a ordem sintáctica do pensamento” (153). É esta tradução aparentemente sem original que se discute nesta conversa com a autora e a tradutora de *Demasiado estreita, esta morte*.

A entrevista que a seguir se reproduz foi feita por via electrónica e, no final, houve uma conversa a três para leitura, revisão e aditamento das respostas.

Marta Pacheco Pinto: As primeiras perguntas que se colocam são porquê uma tradução sem original e porquê uma tradução alógrafa. Se, como confessas em *Demasiado estreita, esta morte*, estás “na soleira entre Itália e Portugal, entre uma língua e outra, a pensar usando ambas, a filtrar o indizível através do dizível” (153), porque não autotraduziste este livro para português?

Serena Cacchioli: Não foi propriamente uma escolha. Eu escrevi o livro por uma espécie de necessidade interior, inicialmente sem pensar numa publicação imediata. É claro que aninhado dentro da escrita existe sempre o desejo de sermos lidos e compreendidos, mas este era um livro que eu precisava de escrever só para mim e demorei muitos anos a concebê-lo. Quando acabei de escrevê-lo, fiz uma edição de autora, em italiano, de 50 exemplares para oferecer aos amigos com quem queria partilhar essa história. Tive pena de não a poder partilhar com os amigos portugueses, mas teria sido emocionalmente impossível e insustentável voltar ao princípio e percorrer tudo para traduzir. Uma parte de mim considerava acabada essa viagem e não tinha nenhuma disponibilidade para voltar atrás e recomeçá-la noutra língua. Outra parte também me dizia que não existia em mim uma linguagem correspondente em português àquela que usei no livro. Teria sido incapaz de devolver o mesmo tom, o mesmo andamento. É uma língua muito específica, muitas vezes ligada à infância, ligada a expressões familiares, a trocadilhos, uma língua por vezes

arcaica para mim, algo que não saberia transpor. O livro fala de experiências que eu nunca vivi em português.

MPP: O que, no manuscrito, impeliu a Sofia à tradução? Estamos a falar de um conjunto de textos que se assemelham a páginas de um diário. Embora não datadas, e sem seguirem uma ordenação lógica óbvia, essas páginas não foram escritas a pensar em tradução nem em eventual publicação.

Sofia Andrade: A ideia de traduzir o texto da Serena nasceu da vontade de partilhar o que escrevera com os amigos portugueses que não conhecem a língua italiana. Estávamos longe de pensar que a tradução seria publicada. Aliás, eu comecei a traduzir e só depois de umas vinte páginas traduzidas é que o disse à Serena. Quanto à forma, ou seja, ao conjunto diarístico de textos, na verdade não li o livro assim, porque acompanhei, como amiga, a procura da memória da mãe. Os textos são, para mim, episódios de uma narração contínua e isso influenciou o trabalho de tradução, na medida em que não os considerei unidades fechadas ou fragmentárias.

MPP: Uma relação de amizade une a autora e a tradutora de *Demasiado estreita, esta morte*. Essa amizade cresceu em Portugal, mas em Itália outra relação a antecedeu, nomeadamente a relação entre mestre de língua (portuguesa) e pupila. Suponho, Sofia, que tenhas feito parte dos “mundos e imaginários” (82) que a Serena descobriu quando chegou à Faculdade de Letras da Universidade de Pisa. Ao traduzires os textos íntimos da Serena, sentiste os papéis inverterem-se? Sentiste-te a pupila que, na tradução, segue a palavra da mestre?

SA: Sim, sempre. Quando a Serena foi minha aluna, em 2009, ela já era uma cidadã plena desses “mundos e imaginários”. Encontrámo-nos no fim desse seu percurso e quando eu estava a iniciar o meu, não só como docente, mas também como falante de língua italiana. Só convivemos na sala de aula durante um ano. Além de a Serena ter sido importante na minha aprendizagem da sua língua, o seu percurso nos Estudos de Tradução e a sua experiência na disciplina fizeram com que eu aprendesse sempre com ela.

MPP: Dada a relação de amizade que vos une, suponho que tenha havido momentos de tradução em colaboração entre ambas. Como descreverias o processo de tradução e a partir de que momento envolverste a autora? Que tipo de perguntas lhe fazias ou que *feedback* procuravas?

SA: Eu e a Serena sempre traduzimos uma para a outra, mas até ao *Demasiado estreita, esta morte* as nossas traduções recíprocas tinham sido de artigos científicos e não de textos ficcionais. Esta confiança mútua levou-me a consultá-la só no fim do trabalho, mas, principalmente, deixou-me espaço para tomar decisões sem a consultar. O envolvimento da Serena, apenas no fim da tradução, também se prendeu com a brevidade do livro, se fossem 400 páginas tê-la-ia convocado na página 100! Quanto à parte prática da colaboração, optei por apresentar-lhe várias hipóteses

de tradução de algum léxico, ou seja, quando tinha dúvidas sobre o significado mais apropriado de uma palavra, deixava duas ou três soluções para ela se pronunciar e escolhermos juntas. Outra decisão que tomámos as duas foi a de não traduzir algumas palavras, avaliando a sua legibilidade pelo leitor português através da nossa experiência como falantes e leitoras de ambas as línguas.

MPP: Serena, gostarias de ter tido um papel mais activo, mais interventivo na tradução? O que sentiste quando leste, pela primeira vez, as tuas palavras citadas numa língua que também sentes e usas como tua, mas que não foram escolhidas por ti?

SC: Afinal, acho que tive um papel bastante activo na tradução... reli várias vezes, assinali e perguntei tudo o que me levantava questões. Ia também descobrindo camadas da língua portuguesa que me eram desconhecidas. Eram as minhas palavras, mas tinham outra voz. Era eu, mas sem mim. Reconhecia-me e estranhava-me ao mesmo tempo. Reparei que a Sofia usava palavras que eu nunca teria usado em português, simplesmente porque não faziam parte da minha bagagem linguística nesta língua adquirida já em idade adulta. E gostei imenso de sentir que se ouvia também a sua voz misturada com a minha, gostei de alguma centelha da sua experiência literária, de a sua vida e a sua língua se insinuarem no meu livro de forma tão elegante e perfeita. Acho que o enriqueceu bastante. A tradução é mesmo uma coautoria. Foi uma experiência muito poderosa ler-me em português, foi como assistir a outro possível desdobramento de mim.

MPP: Da minha experiência de leitura do livro, diria que ele sobressai pela sensibilidade fina, pela riqueza imagética e pelo léxico muito fértil e diversificado, para não mencionar a coragem que é preciso ter para se expor de forma tão cristalina numa obra, para mais, de estreia (em português). Houve algum trabalho conjunto de burilamento da qualidade ou bagagem linguística da obra?

SC: Houve o trabalho de revisão da tradução que foi feito em conjunto, sobretudo por *email* e por telefone. A tradutora teve uma atenção especial e finíssima na tradução da língua falada, das expressões que vêm mesmo do meu idiolecto privado ou familiar, na devolução das imagens. A escrita foi um trabalho solitário, demorei muito tempo para encontrar a forma certa para contar essa história e a tradução fez justiça a todo esse processo com grande delicadeza.

MPP: Quem escolheu o título da tradução portuguesa?

SC: O título da versão portuguesa é a tradução do título italiano *Troppo stretta questa morte* que, por sua vez, é uma citação de Elsa Morante, que vem do livro *La Storia*.

SA: O título em português é a tradução de uma citação do livro *La Storia* de Elsa Morante. Escolhemos as duas como traduzi-lo.

MPP: Reconheço na tradução pelo menos três tipos de citações: citações directas, que surgem em itálico ou entre aspas e são atribuídas a autores que adivinhamos fazerem parte do universo literário de Serena Cacchioli (como a epígrafe de Elsa Morante, o excerto de *Les charités d’Alcippe* de Marguerite Yourcenar, o poema “Semza exclamativi” de Giorgio Caproni ou a máxima extraída, suponho, d’*O odor da Índia* de Pier Paolo Pasolini), mas também há citações pretensamente directas do que se recorda ter sido dito ou ouvido e citações indirectas, umas extraídas do repertório idiomático português ou de um registo reconhecidamente familiar, outras da tradição literária portuguesa.

No caso das citações directas, para as quais não nos são dadas referências completas, nem em nota nem numa eventual lista final de referências, procuraste, Sofia, traduções existentes em português ou desde o princípio decidiste que as traduções seriam todas tuas?

SA: Inicialmente, as traduções foram minhas já que a ideia era partilhar o texto traduzido só com um círculo de amigos. Além disso, estávamos em confinamento e não tínhamos acesso à bibliografia de que necessitávamos. Quando surgiu a ideia da publicação, decidimos procurar as traduções já existentes. Usámos as disponíveis e traduzimos o que ainda não existia. A epígrafe retirada de *Aracoeli* de Elsa Morante foi traduzida por mim, porque não existe a tradução da obra.

MPP: Em alguns pontos do texto, o leitor presente encontrar ecos de autores portugueses. Por exemplo, “paisagem em volta” (27) transportou-me para Herberto; “saem aos bandos” (37) conduziu-me ao romance *A sereia* de Camilo Castelo Branco. Enfim, nós somos as leituras que fazemos e foram estas que, nestes casos, activei instintivamente. Houve uma introdução consciente, na tradução, de diálogos com a tradição literária portuguesa que não constam do original?

SA: Sim, é um uso consciente do nosso património como leitores. A ideia é mesmo essa: piscar o olho ao leitor, activar um entendimento de leituras comuns. Por outro lado, o seu aparecimento é instintivo, ou seja, não elaboro uma lista de referências às quais recorro como a um dicionário. Elas andam por ali e, quando aparecem, decido usá-las com consciência, esperando que o leitor as reconheça e sorria.

MPP: Assim, ao traduzir, apercebeste-te estar a procurar nas palavras de autores da tradição literária portuguesa soluções ou alternativas melhores às tuas? No fundo, terás feito como a narradora de *Demasiado estreita, esta morte*: “Encontrar palavras nos livros quando as minhas se extinguem” (107)?

SA: Há um eco neste texto muito especial, que levou a afastar-me da tradução de uma frase da Serena. Quando ela leu aquela passagem, chamou-me à atenção a distância que eu propunha do texto original. Ela tinha razão, naquele momento encontrei palavras nos livros, extinguindo as dela e as minhas. A frase no original “il mondo esterno mi veniva a trovare” foi traduzida como “o mundo lá fora vinha à minha procura”. O eco do título de Ruben A. – *O mundo à minha procura* – foi mais

forte, até por ser um exemplo magistral de literatura autobiográfica na tradição portuguesa. Concordámos as duas em deixar assim a frase.

MPP: O imaginário poético ou imagético do livro é, muitas vezes, entrecortado ou contrabalançado com expressões idiomáticas e expressões familiares do leitor português – por exemplo, “engalfinhados numa tristeza qualquer” (34), “terrinha natal” (51), “batido como um perdigueiro” (60), “ao tu cá, tu lá” (61), “mezinhas para tirar o mau-olhado” (69), “amigos guedelhudos” (71), “sem fados” (89), “abarrotar das tralhas” (94). Esta dimensão familiar também existe no original italiano ou houve uma recriação, moldada com base no que conheces da própria Serena?

SA: A dimensão familiar faz parte do texto original. Procurei encontrar expressões equivalentes e que, de alguma forma, pudessem ser ditas naturalmente pela Serena.

MPP: Em alguns pontos do texto, não muitos, detectam-se rimas internas. Por exemplo: “Um fluxo possante de sangue e um deleite paralisante” (52). Este tipo de rima encontra-se no original, não necessariamente nos mesmos pontos do texto, ou terá também sido recriado pela tradutora em reforço de uma prosa que é poética?

SA: Sim, a escrita da Serena tem muitas rimas internas. Acho que para ela é uma espécie de ritmo, de metrónimo. Eliminei algumas aliterações em português, principalmente a dos ditongos nasais, e tentei segui-la na sua poética.

SC: Se existem rimas internas no original não as criei conscientemente. Reparo agora que no caso citado, sim, existia a rima também em italiano.

MPP: Sofia, quais dirias terem sido os principais desafios à realização desta tradução?

SA: O desafio foi traduzir para um público amigo da Serena. Enquanto traduzia imaginava algumas dessas pessoas que liam o texto final querendo ouvir a voz dela porque a conhecem. Acho que traduzir para um público anónimo não teria mudado o texto, mas saber para quem o fazia triplicou as expectativas: as minhas, as dela e as dos amigos.

MPP: Uma última pergunta para a Sofia. O livro reúne 109 textos ao longo de 156 páginas. Não existe uma única nota de autora ou de tradutora. Qual a relação da Sofia–tradutora com a nota de rodapé e como se espelha essa relação nesta tradução?

SA: Como tradutora de ficção evito as notas de rodapé, mesmo sabendo que se perde uma interpretação imediata mais complexa. Neste texto não houve nenhum momento em que pensei que a nota de rodapé fosse relevante ou faltasse.

MPP: Três perguntas para a Serena. A leitura da tradução portuguesa fez-te desejar alterar alguma coisa no original italiano? Quem seleccionou a editora do livro em português? E haverá alguma provocação implícita na escolha desta editora, Língua Morta, para publicar um livro traduzido e escrito por uma autora que é tradutora?

SC: Não... Gosto de ter as duas versões do livro, são como dois gémeos diferentes que gostam muito um do outro, e nenhum deles quer mudar o outro. E são complementares. Como se trata de um livro que toca cordas tão íntimas, prefiro que exista publicamente só em português e não em italiano; esse filtro protege-me um pouco. Posso sempre dizer-me que as palavras ali escritas não são só minhas. É uma responsabilidade partilhada e não me sinto sozinha na exposição.

É verdade que parece uma provocação, mas a ideia de publicação aconteceu por acaso. Eu enviei o livro para um concurso literário de inéditos em português (!) e uma pessoa que colaborava com a editora reparou no livro e quis publicá-lo. Não foi propriamente uma escolha, mas devo dizer que a *Língua Morta* é uma das minhas editoras preferidas em Portugal e fiquei muito feliz com a proposta. Aliás, algumas das autoras da *Língua Morta* foram uma grande inspiração no meu período de pesquisa para encontrar a forma certa para este livro.

Marta Pacheco Pinto é Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde dirige o curso de licenciatura em Estudos Comparatistas. É membro do Centro de Estudos Comparatistas, no qual é responsável pela equipa de investigação MOV — *Corpos em Movimento: Circulações, Narrativas e Arquivos em Tradução* e membro do subgrupo ORION – Orientalismo Português. As suas publicações mais recentes incluem os livros coeditados *O irresistível charme da tradução... Uma antologia de histórias de tradutores* (Documenta, 2023), *Reframing Translators, Translators as Reframers* (Routledge, 2022), *Iberian and Translation Studies: Literary Contact Zones* (Liverpool University Press, 2021) e *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces* (Bloomsbury, 2021).

Serena Cacchioli nasceu em Parma, Itália, em 1986. Vive em Portugal desde 2012. É doutorada em Estudos de Tradução pelo Programa em Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e é actualmente membro integrado do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa. Além das publicações académicas, tem um livro de poesia publicado em Itália, *Contributi per lo studio della gioia e del dolore* (ExCogita, 2022). *Demasiado estreita, esta morte* é o seu primeiro livro de prosa poética publicado em Portugal. Dedicar-se à investigação em literatura, ao ensino da língua italiana, à organização de eventos culturais e à tradução literária.

Sofia Andrade vive em Itália desde 2009. Foi leitora do Instituto Camões em Pisa e docente a contrato de Literatura Portuguesa em Roma Tre. Actualmente vive em Milão e lecciona na Universidade de Génova. É colaboradora no grupo Textualidades do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, obteve a Menção Honrosa do Prémio de Ensaio Agustina Bessa-Luís 2023, com o trabalho de investigação “O fantasma inglês com a cabeça debaixo do braço: obra cronística de Agustina Bessa-Luís”. Traduziu para o italiano poesia de Manuel Gusmão (com B. Mazzoni) e para português *Uma questão privada* de Fenoglio (com A. Ragusa, Edições do Saguão, 2020) e *A arquitetrix* de M. Mazzucco (com E. Maino, Bookcover, 2023); neste momento está a traduzir o romance *Vita* da mesma autora.

© 2023 Marta Pacheco Pinto, Serena Cacchioli, Sofia Andrade

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

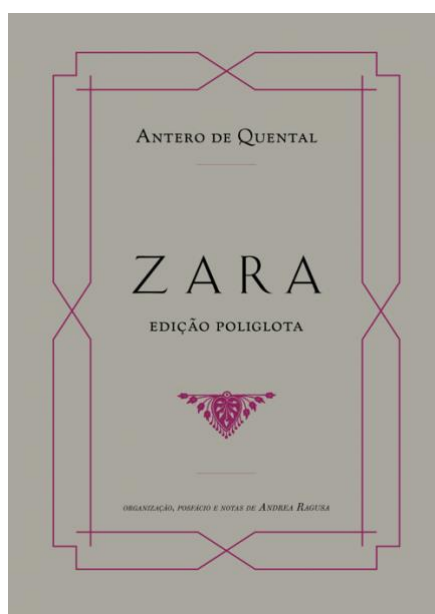
Antero de Quental. *Zara*. Edição poliglota. Organização, posfácio e notas de Andrea Ragusa. Edições do Saguão, 2022.

Maria Filomena Molder

Universidade Nova de Lisboa

mfmolder@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4578-1301



Mal recebi o exemplar das mãos de Mariana Pinto dos Santos e de Rui Miguel Ribeiro, só pelo título fiquei com vontade de escrever sobre este singular livro e, depois de ler os versos do Antero e as tantas traduções, os três apêndices (o último com a reprodução da partitura de uma peça de Francisco Lacerda, *Epitaphio para uma criança*, inspirada no poema), o excelente posfácio e as instrutivas notas de Andrea Ragusa, responsável pela organização do volume, tudo isto incluindo as “Noterelle” de Emilio Teza (Apêndice primeiro), essa vontade cresceu. Agora, finalmente, encontrei a ocasião de o fazer, graças ao convite de Marta Pacheco Pinto, a partir das notas de que me servi para a conferência “Entreabrir uma porta, olhar e não olhar, ver e não ver”, proferida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 24 de Maio de 2023, sob o signo de “Passagens — Transdução”. Agradeço a Andrea Ragusa a amável cedência electrónica de documentos preciosos para conhecer a vida de Joaquim de Araújo.

A 24 de Novembro de 1879 o pai de Joaquim de Araújo¹ dirige uma carta a Antero de Quental, anunciando-lhe a morte da filha, “irmã do seu amigo”, ocorrida na véspera, e pedindo-lhe que dê a notícia ao filho (indica a morada onde ele mora), pois não tem coragem para o fazer. Antero aceita o pedido e escreve ao amigo, reenviando-lhe a carta que o pai lhe havia enviado:

Acabo de receber esta carta de seu Pai, com uma notícia que lhe vai causar grande desgosto. O meu primeiro impulso foi i-lo procurar; mas reflecti que não o encontrava em casa. Resolvo-me pois a enviar-lhe a carta de seu Pai, sem poder juntar-lhe comentário algum consolador, pois sei por experiência que nos primeiros momentos não há consolações que valham contra dores d’esta natureza. Digo-lhe só que seja homem; e se a solidão lhe pesar muito, venha por cá, pois encontrará um amigo.

Parece-me que tudo parte de aqui, pois é muito provável que tenha sido a carta de Antero a fazer nascer em Joaquim de Araújo o desejo de ver a vida e a morte da sua amada irmã, Zara Margarida², cantada pelo poeta. Menos de dois meses depois, a 16 de Janeiro de 1880, Antero de Quental envia ao amigo, também por carta, o poema-epitáfio em memória de Zara³.

Mas, com isto, o título ainda não está suficientemente esclarecido. O que quer dizer *Edição poliglota*? No Posfácio de Andrea Ragusa, cujo título, “Poliglotismo finissecular”, não poderia ser mais instrutivo, é-nos mostrado como foi crucial o papel da tradução nos finais do século XIX, no caso em relação à cultura portuguesa, não só num sentido centrífugo, enquanto acesso a autores e culturas irradiantes na Europa, mas também correspondendo a um interesse crescente dessas culturas — em particular, a italiana, a alemã, a francesa e a castelhana — pela literatura e pelo pensamento crítico português. Antero de Quental é um dos autores mais salientes deste interesse, não só pelo seu vigor poético, como pela sua corajosa visão política, o que se mostra inequivocamente, no que se refere simultaneamente ao projecto (sem

¹ Escritor, nascido em Penafiel em 1858, grande impulsionador das letras em Portugal e grande divulgador da cultura portuguesa fora de Portugal, que em 1894 se tornou cônsul em Génova. A profunda admiração e a amizade por Antero de Quental (dezasseis anos mais novo) foram uma constante da sua vida. Numa carta a Teófilo de Braga, datada de 1908, lê-se: “Nunca houve contrato que eu fizesse em que eu não fosse roubado. E nunca tive um cão, nunca pedi dinheiro emprestado a ninguém senão a Antero, que me emprestou três libras, quando eu precisava de duas.” Joaquim de Araújo morrerá em 1917 na Casa de Saúde do Telhal em Rio de Mouro/Sintra, doente dos pulmões e afectado mentalmente.

² Zara Margarida nasceu a 4 de Maio de 1864 e morreu a 23 de Novembro de 1879.

³ Todas estas cartas fazem parte do Espólio de Joaquim de Araújo, depositado na Biblioteca Marciana de Veneza a conselho de Emilio Teza. Agradeço a Rui Miguel Ribeiro e, por seu intermédio, a Alicia Giroto.

programa) de uma “literatura europeia” e ao de um “federalismo *universal*”, na sua declaração “o único acto possível e lógico de verdadeiro patriotismo consiste em *renegar a nacionalidade*” (Antero *apud* 145).

É neste quadro que se deve entender a vontade de expandir, através da tradução, os versos de Antero sobre a irmã, por parte de Joaquim de Araújo. Alguns dos tradutores lêem, traduzem e correspondem-se com Antero de Quental, por exemplo, Wilhelm Storek e Tommaso Cannizzaro. Cria-se uma cadeia de tradutores amigos e conhecidos e, através destes, juntam-se outros, desconhecidos, que vertem para as suas línguas, idiomas e dialectos os versos de Antero⁴.

Tendo reunido nos anos que se seguiram 77 traduções⁵ — latim, italiano (7), siciliano, calabrês (tradutor anónimo), napolitano (tradutor anónimo), bolonhês, romanhol, veneziano, veronês, milanês (2), genovês (2), romanche, francês (9), wallon, bearnês, delfinês, provençal, catalão, maiorquino, castelhano (5), asturiano, mirandês, galego, romeno (2), polaco (2), boémio, russo, esloveno, eslovaco, croata, grego, albanês (tradutor anónimo), inglês (3), sueco (2), dinamarquês, norueguês, neerlandês (3), alemão (3), daco-saxónico, bretão, irlandês, daco-cigano (tradutor anónimo), hebraico, árabe, finlandês (2), húngaro e basco —, Joaquim de Araújo publicou-as em 1894 na Imprensa Nacional com o título *Zara. Edição polyglotta*, acrescidas de bibliografia e um prefácio, uma tábua dos idiomas e uma tábua dos tradutores, numa tiragem de 280 exemplares.

Na “Nota à presente edição”, que abre o volume de 2022, Andrea Ragusa traça o curso das sucessivas publicações do poema de Antero (Antero já se havia suicidado em 1891), algumas contendo as primeiras traduções (como é o caso das que apareceram entre 1893 e 1894 na revista *Nova Alvorada*⁶) até à *Edição poliglota* de 1894. Novas versões foram reunidas, integrando o volume *In memoriam — Antero de Quental*, saído no Porto em 1896 (notícia completa no Apêndice segundo, 131–138)⁷.

Um ano depois, é publicada em Génova uma *plaque* sob a responsabilidade do linguista, poliglota e tradutor italiano Emilio Teza, que recolhe 11 novas versões: latim, vicentino, sassarês (2), tempiese, gallurês, logurês, udinês, catalão, alguerês e hebraico, antecedidas por um extraordinário ensaio sobre a tendência do poliglota para a escuridão, com o título: “ZARA. Versos escritos por Antero de Quental — traduzidos por vários — Breves notas de E. Teza” (tradução de Rui Miguel Ribeiro), no qual se incluem ainda duas tentativas suas de tradução, uma em italiano, outra em veneziano. Essas “Noterelle” compõem o Apêndice primeiro (109–129).

Desde sempre que o mistério da multiplicidade das línguas me intrigou. Segundo Hermann Broch, a Torre de Babel não dá início à multiplicação das línguas,

⁴ É provável que Joaquim de Araújo se tenha inspirado na “segunda edição dos *Sonetos completos*”, organizada por Antero e publicada em 1890, com um “«apêndice de traduções que é quase uma Bíblia poliglota» [em carta], roçando as cinquenta versões” (Posfácio, 148).

⁵ Sigo a estimativa do próprio Teza, acrescentando o número de traduções na mesma língua, quando é o caso.

⁶ “[F]undada em Penafiel e publicada de 1891 a 1903, sendo dirigida por Sousa Fernandes e tendo por principal animador Joaquim de Araújo” (Posfácio, 151).

⁷ Embora em 1925 tenha saído uma segunda edição na Imprensa Nacional em tudo semelhante à primeira, excepto nalgumas decisões de ordem formal, Andrea Ragusa segue a edição de 1894. Entretanto, em 2016 foi publicado um *fac-simile* dessa edição pela Xunta da Galícia (Real Academia Galega).

mas à sua estranheza⁸ (a multiplicidade era já um dado, vazando-se as línguas umas nas outras espontaneamente). Se é uma maldição, uma vez que interrompe a tradução íntima, imediata, Babel é também uma graça, pois a estranheza recíproca traz consigo o desejo de recomeçar a tradução, uma das condições de possibilidade da existência de uma comunidade humana (Molder, 2021), e até o destino do poliglota, uma espécie de explorador dos tempos ante-babélicos, que, como Teza escreve, corre o risco de perder o dom da língua materna: “Seria tentado a afirmar que o poliglota é aquele homem que, no seu multilinguismo, perde a faculdade de pensar e dizer, com o vigor e a graça nativos, num só idioma” (111). E em relação à *Edição poliglota*: “[E]nchendo-me de coragem, julgaria que num livro, nascido ou tornado multilingue, se luz houvesse, se nublaria, e se escurecido, tornar-se-ia escuro como breu” (111). Ora, é esta luz nublada, esta luz obscurecida até se tornar breu, que ele ama, achando prazer em caminhar por entre as sombras⁹ “e descolorir as imagens, e repintá-las à nossa maneira: para que, em vez de se abrir uma porta dentro do cérebro dos escritores, se preferir entreabri-la, olhar e não olhar, ver e não ver” (111). É neste intervalo que o tradutor leva a cabo a sua tarefa, elevando a língua original, como diria Benjamin, para o plano da língua pura, a saber, a condição de possibilidade da reunião das múltiplas línguas.

Aliás, segundo Emilio Teza, as versões do poema de Antero são na maior parte tão leves e fugidias como as que passam “sobre a água” (21). E, no entanto, traduzir comporta tanto esforço, tanto conhecimento da mágoa, tanta atenção às “paixões da existência tumultuosa” (21). Porém, ainda há quem consiga converter a palavra derivada num corpo vivo que respira: “Ninguém ouve toda a verdade que está na poesia, quando esta não fala, com a sua própria voz, senão uma ou duas vezes em todo o livro: numa página ou duas, agitam-se corpos vivos que convidam, nas restantes, as sombras passam ao de leve e voam” (113).

Agora, finalmente, *No túmulo d’uma criança — Zara*, “oito versos da doce e triste canção de um português” (112) (ainda Teza, ao descrever o poema de Antero):

Feliz de quem passou, por entre a mágoa
E as paixões da existência tumultuosa,
Inconsciente como passa a rosa,
E leve¹⁰ como a sombra sobre a água.

Era-te a vida um sonho: indefinido
E ténue, mas suave e transparente.
Acordaste... sorriste... e vagamente
Continuaste o sonho interrompido. (21)

⁸ Aqui, será o lugar de dizer que não sei ler pelo menos 1/3 das traduções de *Zara. Edição poliglota*.

⁹ Parece-me que o olhar agudo de Emilio Teza se encaminha, benevolente, para os familiares, para os próximos (políglotas também), alguns já saudosos, um deles mesmo com melancolia, como é o caso do Prof. Andrea Pirona, que, ao enviar-lhe a sua tradução em udinês, escreveu: “Nunca na minha vida fiz nada.” Teza acrescenta: “Poucos dias depois, a morte levou-o definitivamente. Honra à sua memória.” A sua tradução dos versos de Quental sobre a menina morta parece ser, assim, a única coisa que Andrea Pirona fez em toda a sua vida, o único acto poético, por interposta pessoa. Em 1896, Joaquim de Araújo dedica-lhe a segunda edição da *plaquette*.

¹⁰ No último verso da 1.ª estrofe, Antero rasurou a palavra “leve”, que assim se destaca do conjunto.

Duas quadras de versos de dez sílabas com rima ABBA. Na primeira, o poeta leva a cabo, por assim dizer, os exercícios preparatórios que lhe permitirão na segunda estrofe tratar a menina por tu¹¹. A expressão “exercícios” deverá ser tomada à letra, pois Antero não sabe aquilo que está a dizer, exactamente o oposto da sua experiência de vida — “De que são feitos os mais belos dias?/De combates, de queixas, de terrores!/De que são feitos? de ilusões, de dores,/De misérias, de mágoas, de agonias!” (“Hino da manhã”); “Vi de que noite é feita a luz do dia!” (“A fada negra”) —, onde não há lugar para a inconsciência (da rosa) e a leveza (com que a sombra toca na água¹²), concedidas àquela que passa pela vida sem ser tocada pela mágoa e pelas “paixões da existência tumultuosa”, feliz. As sombras conhecidas de Antero são as dos “sós e encostados”, trazidos pela noite — “Como um bando de espectros lastimosos,/Como sombras correndo atrás d’um sonho...” (“Hino da manhã”) —, aqui ressoando o verso de Píndaro: “Sonho de uma sombra, o homem” (*Pítica* VIII).

Na segunda estrofe, o poeta dirige-se à menina, ao mesmo tempo que fala consigo mesmo: viver como a menina viveu equivale a um sonho: “Era-te a vida um sonho: indefinido/E ténue, mas suave e transparente.” Que a vida seja um sonho foi inúmeras vezes glosado nas culturas oriental e ocidental, desde os antigos Hindus a Buda, de Heraclito a Platão, a Descartes e a Schopenhauer. Antero de Quental não só conhecia essas tradições como compartilhava essa visão, cujas pedras-de-toque inúmeras caminham para a condenação da vida, um misto de ilusão e desespero. A morte é libertadora, mas estar vivo é já estar morto: ao apelo da noite que o convida a transpor “a dormir esses espaços”, sonhos feitos de luz e encanto, o poeta diz: “Fito-a com olhos turvos de quem dorme/E respondo: Bem sabes que estou morto!” (“Entre [as] sombras”). Eis o paradoxo invencível gerado pela coincidência entre viver e estar morto; ao mesmo tempo, a convicção de “Que sempre o mal pior é ter nascido!”¹³ (soneto “Melancolia”; Quental, 1984: 114).

Porém, naqueles últimos dois versos deparamos com um enigma que não coincide nem com o paradoxo nem com o pessimismo, e não é fácil de decifrar: “Acordaste... sorriste... e vagamente/Continuaste o sonho interrompido.” Emilio Teza também sentiu o deslizamento de terras contido nestes versos e tentou evitar os seus perigos: “Encerro com um provérbio árabe que não diz exactamente o que ele disse,

¹¹ Algumas traduções, entre as línguas que conheço e as que consigo intuir, não respeitam esta transição da 3.ª para a 1.ª pessoa, como é o caso do castelhano A.

¹² Claro que a água, onde se reflecte, fugaz, uma sombra, terá de ser quieta, um lago (castelhano B), melhor seria um tanque. Há vários tradutores que falam de ondas — “onda”, “onde”, “ondes”, “flutti”, “flots”, “wave”, “Wellen” — e de rio: “per amnem” (latim) (25); veronês (39); e mesmo de mar e oceano: “in simma ao má” (genovês) (42); “uondas del mer!” (romanche) (44); “sobre ‘l mar” (catalão) (58); nas duas versões em romeno (68, 69) e em inglês C (“ocean’s breast”) (81). Mas o mar é imenso e as sombras que nele cabem imensas são: as nuvens, as escarpas rochosas, os grandes barcos. Sim, as marés dificultam o trabalho às sombras leves ou à leveza das sombras fugidias.

¹³ Equivalente à resposta de Sileno, seguidor de Dioniso, a Midas que o perseguira para saber o que havia de melhor na vida humana: um rol sem fim de misérias e descontentamentos: “O melhor é para ti totalmente inatingível: não haver nascido, não ser, nada ser. Mas a segunda coisa melhor para ti é morrer em breve” (Nietzsche, 1997: 34, secção 3). Agradeço a Gianfranco Ferraro a cedência da sua introdução à tradução italiana dos ensaios de Antero de Quental (2021: vii–lxi). Nela o autor sublinha a solidão irredimível de Antero, qualificando-a de “inactualidade”, e desenvolve a ideia de que ele não está em condições de apresentar a sua própria filosofia a não ser através da poesia.

mas palavras que se assemelham às suas: a vida é um sono (NAUM) e a morte um despertar (YAQAZAT). Um sono profundo que não dá espaço para sonhar” (118).

O rigor interpretativo de Teza não poderia ser maior. Sim, embora se lhe assemelhe, o ditado árabe não diz exactamente o que dizem os versos portugueses: que a menina desperta do seu sonho, que era o seu viver, sorri e recomeça vagamente o sonho interrompido, como se a intensidade do sonho tivesse diminuído. Agora o sonho não terá fim, já não haverá outra interrupção, nem despertar, nem sorriso, e também nem rosa nem sombra leve a roçar a água.

Regresso à primeira estrofe através da segunda: a vida daquela menina era um sonho indefinido, *i.e.*, de contornos desfocados ou mal esboçados, no sentido em que não houve objectivos, finalidades programadas, inserção social, em suma, a menina não adere nem se opõe ao mundo. Um sonho indefinido e ténue (em conjugação com o modo inconsciente da rosa e a leveza da sombra que passa fugaz sobre a água), suave e transparente, o que ajuda a perceber o que entende o poeta por “indefinido”. Aqui, não tem lugar a opacidade nem o peso nem a escuridão.

Deste sonho, porém, faz parte o acordar e o sorrir por acordar, depois a menina continua o sonho interrompido, vagamente. Neste advérbio¹⁴ — usado várias vezes por Antero nos seus poemas, sonetos, em particular — está guardada uma chave para a relação entre a vida como sonho e a morte como retomar e adentrar-se no sonho interrompido; “vagamente” acentua que a morte é um sonho menos intenso, onde não haverá ocasião para despertar e sorrir. (Não será de mais sublinhar que Antero neste poema nunca utiliza a palavra “morte”¹⁵.)

Repetidas as leituras dos últimos versos de Antero, a sua estranheza salta cada vez mais à vista. Com a assistência das traduções, sobretudo àquelas (mencionadas em notas anteriores) que são já uma confissão da dificuldade de traduzir, em particular os dois últimos versos, e resultam numa interpretação que tenta vencer a dificuldade até ultrapassar a fidelidade ao que o poeta escreveu, recomeço: a morte prolonga a vida, faz parte dela, acordar e sorrir são actos da sonhadora enquanto morre, intuindo talvez o que é viver, o seu viver: um sonho, indefinido¹⁶. Em suma: acordar e sorrir negam que a vida seja um sonho e, ao mesmo tempo, confirmam a continuidade entre viver, um sonho, e morrer, o reatar vago do sonho interrompido pelo despertar dele. Mistérios da vida quando nos pomos a pensar nela e a confundimos com o sonho.

Não há propriamente oposição entre vida e morte, o modo de viver e de ver a vida da menina não o providencia (aqui, nem o dia se opõe à noite, nem o dia se parece com a mais negra noite).

¹⁴ Nas traduções ele é muitas vezes substituído por outros advérbios, por exemplo: “lentement” (francês B); “swiftly” (inglês A); “délícadamente” (sassarês B, *plaque*); “graciosamente” (alguerês, *plaque*), ou mesmo suprimido (italiano E; calabrés; napolitano; genovês; francês F; francês G; bearnês; castelhano C; alemão A; alemão B; alemão C; e ainda nas traduções de E. Teza: italiano e veneziano).

¹⁵ Só na tradução em calabrés (feita por um anónimo) ocorre a palavra “morte”. Também é a única versão que dispersa e multiplica em quatro as duas estrofes do poema. Numa das traduções francesas (francês E) fala-se em “trépas”.

¹⁶ Sim, é o sono de quem dorme, e não o sono acordado, não o “songe” que aparece em duas das traduções francesas.

Menina, tu acordas do sono–sonho (talvez ao mesmo tempo vontade de viver e saber da morte), sorrís e vagamente continuas o sonho interrompido. Mas ela está morta, apetece-nos dizer.

Obras Citadas

- BENJAMIN, Walter (2015). “A tarefa do tradutor.” *Obras escolhidas de Walter Benjamin. Linguagem. Tradução. Literatura*, edição e tradução e de João Barrento. Assírio & Alvim, pp. 91–106.
- MOLDER, Maria Filomena (2021). “A interrupção catastrófica da tradução: a Torre de Babel.” *O absoluto que pertence à Terra*. Edições do Saguão, pp. 57–83.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997). *O nascimento da tragédia, ou mundo grego e pessimismo*. Tradução, comentários e notas de Teresa R. Cadete e Helga Hoock Quadrado. Relógio D’Água.
- PÍNDARO (2006). *Odes píticas para os vencedores*. Tradução e notas de António de Castro Caeiro. Prime Books.
- QUENTAL, Antero de (c. 1880). Ms. “Entre sombras.” Biblioteca Nacional Digital, https://purl.pt/14355/1/obras/n48/n48_item11/P9.html.
- QUENTAL, Antero de (c. 1880). Ms. “Hino da manhã.” Biblioteca Nacional Digital, https://purl.pt/14355/1/obras/n48/n48_item11/P11.html.
- QUENTAL, Antero de (c. 1884). Ms. “A fada negra.” Biblioteca Nacional Digital, https://purl.pt/14355/1/obras/n48/n48_item59/index.html.
- QUENTAL, Antero de (1984). “Melancolia.” *Antero de Quental. Sonetos*, edição organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio. 7.^a edição. Livraria Sá da Costa Editora, pp. 114.
- QUENTAL, Antero de (2021). *Saggi Filosofici*, edição de Andrea Ragusa, tradução de Giorgia Casara, Carla Deidda e Andrea Ragusa, introdução de Gianfranco Ferraro, com um ensaio de Eduardo Lourenço. Edizioni dell’Orso/Biblioteca Mediterranea.

Maria Filomena Molder é Professora Catedrática Emérita de Estética da Universidade Nova de Lisboa. Membro do Instituto de Filosofia da Linguagem (IFILNOVA). Escreve sobre problemas de estética, enquanto problemas de conhecimento e de linguagem, para revistas de filosofia, de literatura e de arte. Tem igualmente escrito para catálogos e outras publicações sobre arte e artistas. Publicou 12 livros em Portugal e 3 no Brasil. Últimas publicações: *O absoluto que pertence à Terra* (Edições do Saguão, Lisboa, 2020) — Prémio de ensaio Jacinto do Prado Coelho 2021; *Três conferências I — Lança o teu pão sobre as águas* (Edições do Saguão, Lisboa, 2021); *Palavras aladas. Conversas em torno do desenho com Cristina Robalo* (Documenta, Lisboa, 2022).

© 2023 Maria Filomena Molder

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

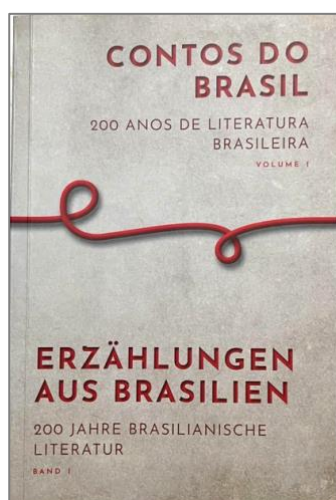
Carolina Borges, Alice Leal, Kathrin Saringen, and Melanie Strasser (eds). *Contos do Brasil. 200 anos de literatura brasileira/ Erzählungen aus Brasilien. 200 Jahre Brasilianische Literatur*, volumes I and II. Universität Wien/Brasilianische Botschaft in Wien, 2022.

Esther Gimeno Ugalde

Universität Wien

esther.gimeno.ugalde@univie.ac.at

ORCID: 0000-0002-9098-9654



Published in 2022 to commemorate the Bicentennial of Brazil's Independence, this bilingual anthology (Portuguese–German) brings together a total of 81 short stories written by 25 Brazilian authors since 1822. The first volume of *Contos do Brasil. 200 anos de literatura brasileira/Erzählungen aus Brasilien. 200 Jahre Brasilianische Literatur* showcases stories by authors such as Martins Pena, Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Olavo Bilac, Lima Barreto, João do Rio, and Monteiro Lobato, representing diverse literary movements from Romanticism to Pre-Modernism, passing through Realism. Volume 2 gathers short stories written by Mário de Andrade, Alcântara Machado, João Guimarães Rosa, Samuel Rawet, Moacyr Scliar, Rubem Fonseca, Millôr Fernandes, Dalton Trevisan, Luis Fernando Verissimo, Sérgio Sant'anna, Cristovão Tezza, Marçal Aquino, and Daniel Mundukuru. Initiated in 1922, the second volume encompasses Modernist voices like Mário de Andrade, Alcântara Machado, or Guimarães Rosa, extending to Neo-realist writers such as Rubem Fonseca and contemporary writers such as Luis Fernando Verissimo, Cristovão Tezza or Daniel Mundukuru.

The anthology also includes works by four prominent female figures: Júlia Lopes de Almeida (vol. 1), Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, and Beatriz Bracher (vol. 2). The span of nearly a century, from the birth of Júlia Lopes de Almeida (1862–1934) to Beatriz Bracher (born in 1961), illustrates the evolving role of women in Brazilian society and their growing recognition as active contributors to the literary landscape. Júlia Lopes de Almeida, an outstanding novelist influenced by Naturalism, faced exclusion from the Brazilian Academy of Letters in 1897 solely due to her gender. In contrast, Lygia Fagundes Telles (1923–2022), a Nobel Prize in Literature nominee, was considered the “grande dama” [grand dame] of Brazilian literature (vol. 2, 2022: 17; my translation). Nélida Piñon (1937–2022) made history by becoming the first woman to preside over the aforementioned institution, while Beatriz Bracher stands as a celebrated contemporary writer. Notably, two of her works, *Não falei* (2004) and *Antônio* (2007), have been translated into English (*I Didn't Talk* in 2018) and German (*Antonio* in 2013; *Die Verdächtigung* in 2015).

As stated by the editors in the Preface to the translation, the short story allows presenting “um panorama de épocas e estilos literários, vozes e realidades distintas” [a panoramic view of different epochs, literary styles, voices, and realities] (vol. 1, 2022: 11; my translation). While the era of independence gave rise to radical political, economic, social, and cultural changes, Brazil continued to undergo significant transformations throughout the subsequent two centuries reflected both in the literary landscape and within the literary texts themselves. For example, the specter of slavery is palpable in Olavo Bilac's (1865–1918) short story “Mãe Maria”, originally published in *Contos pátrios* (1904). Lima Barreto's (1881–1922) chronicle “A lei”, originally published in 1915 [1995], reflects on unwanted pregnancy and the negative effects of the criminalization of abortion. Moacyr Scliar's (1937–2011) “Na minha suja cabeça, o Holocausto”, initially published in 1986, explores the diaspora of survivors from Nazi extermination camps from the perspective of a Jewish child. The six last stories of the anthology, originally appearing in *Contos indígenas brasileiros* (2004) by Daniel Mundukuru (born in 1964), provide a glimpse into the rich cultural heritage of Brazil and its indigenous peoples.

Both volumes open with a short introduction by Nelson Antonio Tabajara de Oliveira, the Ambassador of Brazil to Austria, emphasizing the richness of Brazilian literature and the collaborative nature of the anthology. Following this introduction, the editors present a Preface in which they elaborate on the conception and development of the project, providing an overview of each volume's content and offering insights to contextualize the selected authors and short stories. Each volume concludes with a reference list indicating where the short stories were originally published.

The uniqueness of this publication goes beyond its role as an extensive bilingual anthology, offering a view of the evolution of this narrative genre in Brazil over two centuries. What sets it apart is also its inception as a collaborative project involving a total of 40 contributors.¹ Spearheaded by the Embassy of Brazil in Austria, the two volumes comprising *Contos do Brasil/Erzählungen aus Brasilien* have been coordinated and edited by Alice Leal, Carolina Borges, Kathrin Saringen, and Melanie Strasser, scholars linked to the Center for Translation Studies (CET) and the Department of Romance Studies at the University of Vienna.

The selection and translation of the stories are integral components of this collective initiative, which also involved students from the Master's program at the Center for Translation Studies, lecturers from both the CET and the Department of Romance Studies at the University of Vienna, as well as students and scholars from various universities in Brazil, Germany, and Austria, alongside some professional translators. Despite undergoing rigorous review, each translation is the responsibility of its respective translator or translators, who have had the final say, as noted by the editors: "As figuras centrais do projeto, ao lado das escritoras e dos escritores, são os tradutores e as tradutoras e seus projetos tradutórios individuais" [The central figures of the project alongside the writers are the translators and their individual translation projects] (vol. I, 2022: 13; my translation). The editors' commitment to making the translators visible is evident through the inclusion of the translator's name after the title of each translation and the publication of brief biographies at the beginning of both volumes. Instead of pursuing a uniform translation approach, the editors have aimed to preserve the unique styles of each translator.

Contos do Brasil/Erzählungen aus Brasilien is undoubtedly a significant contribution, both for Portuguese-language and German-language readers who will find a diverse array of Brazilian short stories, many of which are being published in

¹ The names of the translators are as follows: Luiz Abdala Jr, Sonja Ahrens, Reinhard Michael Eugen Arnegger, Christiane G. Bachmann, Dorothea Bauer, Verena-Cathrin Bauer, Chiara Benedetti, Gabriela Benedetti, Matthias Botlik, Matea Brandalik, Marina Corrêa, Florian Dunkel, Elisabeth Dusleag, Sophie Everson-Baltas, Sebastian Felder, Evamaria Freinberger, Sofia Froehlich Kohl, Marianne Gareis, Laura Andrea González Figueroa, Rebecca Gramlich, Katharina Gschwendner, Rainer Guggenberger, Anna Helbok, Stefanie Herzog, Jessica Hornsey, Armin Innerhofer, Viola Innerhuber, Sanijel Jovanovic, Uli Jürgens, Thomas Kadereit, Eloide Klip, Waltraud Kolb, Michael Korfmann, Salome Köb, Alice Leal, Valentina Liszt, Rufolf Maca, Maria Eduarda Mazza, Isabella Minhuber, Angélica Neri, Marilena Operkuch, Milena Österreicher, Juliana P. Perez, Karen Revoredo, Daniela Alexandra Ribeiro Pedroso, Daniela Ringhofer, Roberta Roback, Maura Miyoko Sagawa, Kathrin Saringen, Robert Schade, Magdalena Schätz, Érica Schulde Wels, Dafne Skarbek, Ana Maria Steinkellner, Gabriella Silva Steixner, Melanie Strasser, Nadine Terasa, Cairê Thaler-Pinto, Tatjana Wais, Xenia Zarafu, Martin Zuccato.

German for the first time. The anthology volumes may be of particular interest to short story enthusiasts as well as to those interested in Brazilian literature, who can read it in the original Portuguese or/and in German translation. While the anthology is not specifically designed for Portuguese-language students, the volumes could prove a valuable resource for teaching Brazilian literature and German–Portuguese literary translation. In the former case, the translated versions can aid the understanding of texts, especially for less advanced Portuguese students. In the latter, they can be utilized to discuss translation choices and compare different versions in the classroom. The flawless editorial craftsmanship, its collaborative spirit, as well as the diverse narratives and voices included make this anthology a noteworthy exploration of Brazil’s literary journey over two centuries.

Works cited

- BARRETO, Lima (1995). “A lei.” *Crônicas escolhidas de Lima Barreto*. Ática, pp. 83–84.
- BILAC, Olavo (1904). *Contos pátrios*. Livraria Francisco Alves.
- BRACHER, Beatriz (2004). *Não falei*. Editora 34.
- BRACHER, Beatriz (2007). *Antônio*. Editora 34.
- BRACHER, Beatriz (2013). *Antonio*. Translated by Maria Hummitzsch. Assoziation A.
- BRACHER, Beatriz (2015). *Die Verdächtigung*. Translated by Maria Hummitzsch. Assoziation A.
- BRACHER, Beatriz (2018). *I Didn’t Talk*. Translated by Adam Morris. New Directions Publishing.
- MUNDUKURU, Daniel (2004). *Contos indígenas brasileiros*. Editora Global.
- SCLIAR, Moacyr (1986). “Na minha suja cabeça, o Holocausto.” *O olho enigmático*. Guanabara, pp. 123–126.

Esther Gimeno Ugalde holds a PhD from the University of Vienna, where she serves as a Postdoctoral Fellow. She is a member of the research cluster DIIA (Iberian and Ibero-American Dialogues) at the Centre for Comparative Studies at the Universidade de Lisboa, where she leads the IberTRANSLATIO project. Before returning to Vienna, she held positions at Boston College, Harvard University, and TU Chemnitz. Her research focuses on literary translation, transfiction, multilingualism in cinema and literature in the Iberian context, as well as the institutionalization of Iberian Studies.

© 2023 Esther Gimeno Ugalde

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

COMPENDIUM

ISSN: 2975-8025

DOI: <https://doi.org/10.51427/com.jcs>

N. 4

12/2023

Translation and Citation: Creative Entanglements

Tradução e Citação: Cruzamentos Criativos

This work is supported by Portuguese funds disbursed by the Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the project UIDP/00509/2020.

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto estratégico UIDP/00509/2020.