

**FERNANDO LOPES-GRAÇA,
TRADUTOR LITERÁRIO :**
**A VERSÃO PORTUGUESA DA NOVELA
TRISTAN DE THOMAS MANN**

I — ELEMENTOS PRELIMINARES

Em 1941 a Editorial Inquérito trazia a público a versão portuguesa da novela *Tristan* de Thomas Mann em tradução de Fernando Lopes-Graça e Hildegard Bettencourt. À edição de estreia seguir-se-ia uma outra, na década de sessenta, com a chancela ainda da editora lisboeta e ilustrações de Álvaro Miguel.

Por realizar ficaria um estudo comparativo-descritivo e valorativo, que, assinalando méritos e deficiências, permitisse não apenas detectar o método translatório adoptado, mas sobretudo avaliar a qualidade da tradução como via de acesso à obra original e natural contributo para a recepção portuguesa do seu autor. É esse estudo que, munida de um instrumentário tradutológico, me proponho elaborar.

Entendendo, no âmbito de uma metodologia crítica de incidência estético-recepcional, o fenómeno da tradução literária como acto de recepção produtiva, começarei por apresentar, em síntese contextualizada, a obra original. Perspectivarei depois, num breve esboço, a figura dos tradutores. Em seguida, evidenciarei a oportunidade da versão portuguesa, destacando a este propósito os momentos decisivos da recepção produtiva manniana no nosso país. Finalmente, procederei à articulação tradutológica dos dois textos, cotejando as unidades translatórias a nível estilístico-formal, semântico-denotativo, pragmático e estrutural e emitindo, em jeito conclusivo, uma apreciação crítica global ¹.

¹ O presente artigo constitui uma versão alterada do trabalho de síntese que apresentei em 1990 à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no âmbito das minhas Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Cumpre-me aqui dirigir uma palavra de profundo agradecimento aos Professores Doutores Maria Manuela Gouveia Delille e Karl-Heinz Delille — meus professores no Curso de Mestrado em Literatura Alemã e Comparada que frequentei na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra — pela sugestão do tema, o projecto global do trabalho e a formulação de estimulantes críticas.

1. Vectores temático-estruturais da obra original

Escrita em 1901 em Munique, *Tristan* veio a lume no início de 1903 em Berlim, numa colectânea a que emprestou o título ², sendo reeditada ainda no ano de publicação ³.

Aspecto nuclear da novela constitui, a nível temático, a dicotomia arte-vida, arte-sociedade, artista-burguês que funcionaliza as personagens centrais e traveja exemplarmente a intriga: a funesta relação amorosa de Gabriele Eckhof Klöterjahn, último membro de uma família patricia, vítima de renitente tuberculose, com Detlev Spinell, pretense escritor seduzido pela orientação decorativa do sanatório «Einfried», na ausência do marido, Anton Klöterjahn, abastado proprietário de um negócio florescente.

O antagonismo dos pólos dicotómicos manifesta-se com assinalável nitidez na cena do duelo verbal que confronta o sedutor e o marido ultrajado. Gabriele ocupa uma posição intersectante ⁴: sensível à tendência musical do pai e dotada de igual predisposição, ela assume impulsivamente, pelo matrimónio, uma postura burguesa que o nascimento do filho vem sedimentar; sob influência do pseudo-escritor, reanima a propensão artística e abdica do estatuto burguês, mas também da própria vida, numa entrega total ao elemento estético- metafísico. O casamento com Klöterjahn, a gestação e o parto de Anton, os longos diálogos, de pendor reflexivo-introspectivo, com Spinell e a execução pianística de Chopin e Wagner contribuem decerto para o irreversível desgaste físico da protagonista. A sua morte radica, porém, na duplicidade conflituosa que lhe estigmatiza o percurso existencial.

Insuperada permanece no final da obra a dicotomia arte-vida e o binómio artista-burguês, já que a agonia transfiguradora e apoteótica de Gabriele atenua, em jeito compensatório, a humilhante derrota do esteta ⁵ e relativiza, num gesto implacável, o triunfo aparatoso do comerciante ⁶.

² À obra titular juntaram-se cinco outros textos novelísticos dispersos em revistas: *Der Weg zum Friedhof* (O Caminho para o Cemitério), *Der Kleiderschrank* (O Guarda-fatos), *Luischen* (Luisinha), *Gladius Dei* (Gladius Dei) e *Tonio Kröger* (Tonio Kröger).

³ Sobre o processo de produção e recepção (imediate e posterior) da novela, vd., entre outros, KIRCHBERGER, Lida — *Thomas Mann's «Tristan»*, in «Germanic Review», XXXVI, 1961, pp. 282-297; LANG, Wilhelm — «Tristan» von Thomas Mann. *Genese — Analyse — Kritik*, in «Der Deutschunterricht», 19, 4, pp. 93-111; e VAGET, Hans-Rudolf — *Thomas Mann. Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, 1984, pp. 84-91.

⁴ Cf. KURZKE, Hermann — *Thomas Mann. Epoche — Werk — Wirkung*, München, 1985, p. 108.

⁵ Proporcionar à esposa de Klöterjahn a superação da banal existência burguesa num acto de consumação estética fora justamente o propósito vingativo de Spinell.

⁶ Cf. YOUNG, Frank W. — *Montage and Motif in Thomas Mann's «Tristan»*, Bonn, 1975, p. 90, e GEHRKE, Hans; THUNICH, Martin — *Thomas Mann, Der kleine Herr Friedemann, Tristan. Interpretation und unterrichts-praktische Vorschläge*, Hofffeld / Ofr., 1987, p. 63.

No plano técnico-narrativo adquire especial relevância a estratégia algo peculiar da instância mediadora: embora assuma preferencialmente uma postura autoral que assegura, na tradição realista, o relato aparentemente fidedigno e completo da história, o narrador de *Tristan* não apenas sugere, com habilidade, a sua integração no universo diegético, adoptando pontualmente uma perspectiva figural que lhe estreita o horizonte de competência, como atenua, através de requisitos lógico-conceptuais (comentários, juízos de valor, notações modalizantes) ou linguístico-estilísticos (exclamações, interrogações, pronome pessoal inclusivo), a distância que o separa da entidade receptora ⁷. E todavia ele não promove a leitura identificatória do seu texto, afirmando antes uma ironia subtil que neutraliza a impressão de familiaridade anteriormente despertada ⁸.

A estratégia irónico-distanciadora manifesta-se com particular agudeza no delineamento das personagens centrais. Gabriele constitui, pelo tratamento privilegiado, figura predilecta do narrador: nos traços essenciais do retrato físico-psicológico, como na orientação do percurso biográfico, ela actualiza o tipo finissecular da «femme fragile» ⁹, apenas relativizado pela nota de subtil ironia que acompanha a chegada da protagonista ao sanatório ¹⁰ e pelo tom cómico-satírico das peripécias que preenchem o momento da sua morte ¹¹. Opostamente, Spinell sofre uma ironia impiedosa que, explorando as potencialidades caricaturais do seu perfil, perspectiva a figura como paródia inequívoca do esteta decadente na viragem do século ¹². Em

⁷ Sobre o estatuto e a perspectiva narratoriais em *Tristan*, vd., entre outros, HARWEG, Roland — *Präsuppositionen und Rekonstruktion. Zur Erzählsituation in Thomas Manns «Tristan» aus textlinguistischer Sicht*, in SCHECKER, M.; WUNDERLI, P. (Hg.) — *Textgrammatik. Beiträge zum Problem der Textualität*, Tübingen, 1975, pp. 166-185, e STANZEL, Franz K. — *Theorie des Erzählens*, 2.^a ed., Göttingen, 1982, pp. 234-239.

⁸ Para Ulrich Dittmann a sensação de estranheza e a atitude crítica do leitor relevam já da esboçada intimidade entre o narrador e o narratário (cf. DITTMANN, U. — *Thomas Mann. Tristan. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, 1983, p. 6).

⁹ Sobre o tipo feminino da «femme fragile», vd., entre outros, HERMAND, Jost — *Undinen-Zauber. Zum Frauenbild des Jugendstils*, in HEYDEBRAND, Renate; JUST, Klaus Günther (Hg.) — «Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende (Festschrift für W. Rasch)», Stuttgart, 1969, pp. 9-29; THOMALA, Ariane — *Die 'femme fragile'. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, 1972; e TAEGER, Annemarie — *Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende*, Bielefeld, 1987.

¹⁰ Cf. LANG, W. — *Op. cit.*, pp. 106-107.

¹¹ Cf. GEHRHE, H.; THUNICH, M. — *Op. cit.*, p. 57, e DITTMANN, Ulrich — *Tristan*, in «Kindlers Literatur Lexikon», Bd. 22, München, 1974, p. 9568.

¹² Sobre o tipo finissecular do esteta decadente, vd., entre outros, SCHALK, Fritz — *Fin de siècle*, in BAUER, Roger (Hg.) — «Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende», Frank. / M., 1977, pp. 3-15; HEFTRICH, Eckhard — *Was heisst l'art pour l'art?*, in SAUER, R. — *Op. cit.*, pp. 16-29; e RASCH, Wolfdietrich — *Die literarische Décadence um 1900*, München, 1986.

Klöterjahn a ironia narratorial assume comparativamente menores proporções, sem no entanto prescindir de um retrato disfórico que desmistifica o paradigma do burguês na Era Guilhermina ¹³.

Também as figuras periféricas não escapam à lupa ironizante do narrador. Fortemente parodística se revela, assim, a caracterização de Anton Klöterjahn junior, figura especular do pai, na robustez instintiva e avassaladora; de Fräulein von Osterloh, governanta do sanatório que denuncia nas faces carmesins o zelo incansável com que administra a instituição e a esperança ansiosa numa proposta matrimonial; da conselheira Spatz, companheira insistente da protagonista, que, reduzida a uma actuação-sombra, meramente ecoa ou espelha comportamentos alheios; da sra. Höhlenrauch, esposa de um pastor religioso, inverosimilmente delibitada por sucessivas experiências de gravidez; de Dr. Leander, o director clínico que apenas se ocupa de casos reversíveis; e de Dr. Müller, médico auxiliar, responsável pelos doentes ligeiros ou irremediavelmente perdidos.

De capital importância para a caracterização irónico-distanciadora das personagens se revelam a selecção antroponímica — nomes fonossemanticamente motivados que não apenas sugerem marcas físico-psicológicas, como reforçam imagetivamente, por homologia ou contraponto, a comicidade das figuras ¹⁴ — e a rede leitmotívica — traços distintivos das personagens, que emergem recorrentemente na sintagmática discursiva e fomentam a lucidez crítica do receptor ¹⁵.

No âmbito dos modelos estéticos e referentes históricos assume especial significado a intertextualidade da novela com a ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. Atraído pela produção dramático-musical do compositor bávaro, Thomas Mann ignora as versões tradicionais da saga medieval e segue exclusivamente o texto wagneriano que, baseado embora no poema épico de Gottfried von Strassburg, confina a intriga ao idílio dos dois amantes ¹⁶.

¹³ Para uma apresentação global do período Guilhermino, vd., entre outros, TENBROCK, Robert-Hermann — *Geschichte Deutschlands*, München, 1965, pp. 199-242, e RAFF, Diether — *Deutsche Geschichte. Vom alten Reich zur Zweiten Republik*, München, 1985, pp. 112-213.

¹⁴ Refiram-se, em jeito ilustrativo, os antropónimos Spnell (inautenticidade, excentricidade, esterilidade), Klöterjahn (vitalidade instintivo-sensual), Eckhof (propensão artística, sensibilidade estética), Osterloh, (ânsia ferverosa de casamento), Höhlenrauch (desgaste mental, silhueta fantasmagórica), Spatz (estreiteza intelectual), Leander (frieza científica, sedução tiranizante e calculista), Müller (insignificância profissional), Gabriele (fragilidade etérea, apelo divino).

¹⁵ Saliente-se, a título exemplificativo, a veiazinha azul-pálida de Gagniele, a pose deferente e os pés enormes de Spinell, a saúde invejável de Anton e o frenesim de Fräulein von Osterloh.

¹⁶ Cf. DITTMANN, U. — *Erläuterungen*, pp. 55-56, e GEHRKE, H.; THNICH, M. — *Op. cit.*, p. 111. A narrativa medieval de Tristão e Isolda abarca três macrosséquences: a

A relação com o intertexto estabelece-se, por um lado, através da correspondência de personagens (Tristan/Spinell; Isolde/Gabriele; Mark/Klöterjahn; Brangäne/Spatz; Kurvenal/Pastorin)¹⁷, do paralelismo de cenários (castelo/sanatório)¹⁸, e da equivalência de situações (bebida da poção mágica/descoberta da partitura; desobediência de Isolde e Gabriele; afastamento de Brangäne e Spatz; vivência místico-erótica dos amantes e interrupção inesperada do idílio amoroso; chegada de Mark e Klöterjahn; morte transfiguradora de Isolde e Gabriele)¹⁹. Por outro lado, verifica-se o aproveitamento lexical-semântico e morfossintático do libreto wagneriano, quer pelo recurso a citações literais ou parafraseantes de diálogos e monólogos, quer pela actualização das rubricas cénicas²⁰.

Especial cuidado prestou Thomas Mann ao aspecto fono-rítmico, evocando através da pontuação (sinais de exclamação e interrogação), dos elementos morfossintáticos (hipérbatos, paralelismos, repetições, elipses) e dos requisitos fono-estilísticos (aliterações, assonâncias e rimas internas) a linha harmónica e melódica da partitura. A configuração tectónico-piramidal dos eventos nucleares e o arranjo de temas e motivos segundo os princípios de paralelismo, variação e contraste conferem ainda à novela uma inegável qualidade musical²¹.

Imediatamente anunciada no título referencial e na designação do sanatório²², a presença de Wagner faz-se sobretudo sentir no oitavo capítulo — o mais longo da novela — onde o tom bíblico-litúrgico e eloquente da linguagem denuncia a momentânea postura empática do narrador, que, com irreprimitível deleite, descreve, em pormenor, a execução pianística de Gabriele, os trechos interpretados e as sensações despoletadas, sem contudo prescindir, por completo, do distanciamento crítico que habitualmente o define e contrariando, de forma implacável, a eventual apreensão

aventura de Morholt, a consumação do adultério e o matrimónio de Tristão com Isolde Mão-Branca. Sobre as diversas fases recepcionais do mito, vd., entre outros, GEEDTS, Hans Jürgen — *Thomas Manns «Tristan» in der literarischen Tradition*, in WENZEL, Georg (Hg.) — *«Betrachtungen und Überblicke zum Werk Thomas Manns»*, Berlin/Weimar, 1966, pp. 190-206.

¹⁷ As figuras aproximam-se nos traços psicológicos e/ou na função actancial assumida.

¹⁸ Tanto o castelo como o sanatório se caracterizam pela posição sobranceira, a atmosfera de isolamento e a promessa de defesa.

¹⁹ Cf. YOUNG, F. — *Op. cit.*, pp. 28-39. Young assinala paralelamente alusões à época medieval (no vestuário, na decoração e no léxico), à viagem da Irlanda para a Cornualha (no vestuário) e à posição hierárquica de Isolde (no motivo da corozinha dourada), (cf. YOIUG, F. — *Op. cit.*, pp. 27-30).

²⁰ Citados fiel ou livremente são, por exemplo, os passos textuais relativos à impaciência de Isolde, à extinção do facho, à chegada de Tristan, ao encómio da noite e da morte e aos avisos ignorados de Brangäne (cf. YOUNG, F. — *Op. cit.*, pp. 115-123).

²¹ Cf. YOUNG, F. — *Op. cit.*, pp. 70-78, pp. 80-92 e pp. 97-98.

²² O topónimo «Einfried» alude certamente à residência do compositor alemão, «Villa Wahnfried», nos arredores de Bayreuth.

ilusionística da instância receptora. Ao leitor é justamente fornecida uma versão parodística de *Tristan und Isolde* que desmistifica o wagnerismo exacerbado do período finissecular ²³.

Para a dimensão burlesco-parodística concorrem não apenas as circunstâncias cómico-grotescas que pautam a cena nuclear do piano — a aversão visceral da conselheira Spatz à música erudita; o arrebatamento místico de Spinell; o sonambulismo espectral da viúva Höhlenrauch —, mas sobretudo a insuficiência das personagens que sustentam o jogo intertextual: Gabriele, biológica e socialmente decadente, seduzida para uma relação amorosa platonica, e Spinell, literato efeminado e egocêntrico, imune ao destino trágico da companheira, não dignificam certamente os protagonistas de *Tristan und Isolde*, do mesmo modo que Klöterjahn, incorrigivelmente donjuanesco e materialista, e Spatz, adjuvante involuntária no processo de sedução, caricaturam o marido ultrajado e a ama cúmplice da ópera wagneriana ²⁴.

Ainda que não abordando uma temática caracteristicamente nacional, *Tristan* evidencia algumas especificidades linguístico-culturais. Destaque-se, por um lado, a frequência de palavras compostas, o estilo nominal e a complexidade da organização sintáctica; salientem-se, por outro, os informantes geográficos, as alusões à conjuntura sócio-política e as referências explícitas ou implícitas a personalidades e manifestações do domínio filosófico (Schopenhauer, Nietzsche), musical, literário (F. Schlegel, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Platen, Altenberg, George, Holitscher, H. Mann) e das artes plásticas («Jugendstil»). A novela destina-se, assim, primordialmente a um público autóctone e erudito, cuja competência estético-literária e cultural lhe permita, através da detecção, quer das marcas de literariedade, quer das alusões ao meio geográfico e sociocultural, descobrir e valorar a dimensão representativa, a qualidade musical e o escopo intertextual-parodístico, por outras palavras, as funções poética e apelativa do texto manniano.

2. Perfil dos tradutores: aspectos biográficos-documentais

Figura da cena musical portuguesa, Fernando Lopes-Graça (n. 1917) desenvolveu nesta área intensa actividade, repartida pela docência, criação

²³ Cf. VAGET, H. R. — *Op. cit.*, e KREJCI, Michael — *Thomas Mann. «Tristan»*, in LEHMANN, Jakob (Hg.) — «Deutsche Novellen von Goethe bis Walser. Interpretationen für den Literaturunterricht», Bd. II Von Fontane bis Walser, Königstein / Ts., 1980, pp. 85-86.

²⁴ Sobre a componente burlesco-parodística da novela, vd., entre outros, WITTE, Karsten — «Das ist echt! Eine Burleske!», *Zur Tristan-Novelle von Thomas Mann*, in «The German Quarterly», 41, 1968, pp. 660-672, e NORTHCOTE-BADE, James — *Die Wagner-Mythen im Frühwerk Thomas Manns*, Bonn, 1975, pp. 39-52.

estética, actuação e direcção musical e corolada por uma obra notável que, ultrapassando já os duzentos e cinquenta títulos, abrange os domínios da música teatral, coral-sinfónica, orquestral, vocal, de câmara e de piano²⁵. O cunho nacional e o intuito comunicativo da sua produção afirmam-se, antes de mais, na exploração intensiva do repositório folclorístico português, mas também no aproveitamento sistemático do nosso património literário. Da lírica trovadoresca à moderna poesia, num largo espectro temático-ideológico e estilístico-formal, são numerosos — mais de quarenta — os poetas cujos textos Lopes-Graça, ao longo de seis décadas, musicou²⁶.

A impossibilidade de assumir em plenitude, durante o regime salazarista, a condição de músico e compositor obrigou Lopes-Graça a exercer actividades alternativas²⁷. Como crítico musical e, por vezes, teatral, colaborou em revistas que, de forma mais ou menos notável, marcaram a

²⁵ Sobre a formação, evolução e produção do músico-compositor, vd., entre outros, CARVALHO, Mário Vieira de — *Para um dossier Lopes-Graça*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 409-436; CARVALHO, M. Vieira de — *Nos 75 anos de Fernando Lopes-Graça*, in «Diário de Lisboa», 23-12-1981, pp. 3-4; CAMILO, Maria Teresa — *Testemunho*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 381-386; GIACOMETTI, Michel — *Fernando Lopes-Graça e a pesquisa folclórica (breves apontamentos)*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 364-366; SARDINHA, José Alberto — *Fernando Lopes-Graça e a Etnomusicologia Portuguesa*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 367-373; e CARVALHO, M. Vieira de — *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, 1989 sobretudo pp. 25-34 e pp. 39-49.

²⁶ Registem-se, sem intuito de exaustão, os nomes de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Luís de Camões, Rodrigues Lobo, Bocage, Almeida Garrett, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, António Nobre, Camilo Pessanha, Gomes Leal, Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Florbela Espanca, António Botto, José Régio, Gomes Ferreira, Vitorino Nemésio, Miguel Torga, Casais Monteiro, Joaquim Namorado, Mário Dionísio, João Cochofel, Sofia de Mello Breyner, Carlos Oliveira, Eugénio de Andrade, Cesário Verde e Ary dos Santos. Para autores portugueses remetem igualmente os títulos prováveis de uma ópera há muito projectada: *Camões, Castro* (António Ferreira), *Joaninha dos olhos verdes* (A. Garrett), *As Maravilhas de D. Sebastião* (Aquilino Ribeiro), *Conto do Natal* (Manuel da Fonseca), *Felizmente há Luar* (Sítou Monteiro), (cf. COELHO, José Luís Borges — *Entrevista com Fernando Lopes-Graça*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 355-356). Sobre a recepção produtiva da literatura portuguesa na obra musical de Lopes-Graça, vd. também LOPES, Óscar — *Poesias que Fernando Lopes-Graça musicou*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 347-350.

²⁷ Por alegada militância comunista, Lopes-Graça sofreu diversas medidas repressivas: interrupção ou vigilância de recitais e concertos; interdição de obras de circuitos oficiais de divulgação (orquestras estatais e Emissora Nacional); proibição temporária de deslocação ao estrangeiro (como bolseiro ou membro de júri); restrição e suspensão da actividade docente (recusa de nomeação; invalidação de diploma). Sobre o perfil ideológico-político do músico-compositor, vd., entre outros, FERREIRA, José Gomes — *Lopes-Graça, o 'resistente intelectual' paradigmático*, in «Diário de Lisboa», 17-12-1976, p. 11; DIONÍSIO, Mário — *Contra tudo e contra todos que*, in «Diário de Lisboa», 17-12-1976, pp. 12-13; CRUZ, Gastão — *Um grande músico português então proibido e inaudível*, in «Diário de Lisboa», 18-12-1976, p. 13; e MOREIRA, Vital — *Lopes-Graça, ou o Artista Militante*, in «Vértice», 444/445, 1981, pp. 299-311.

cultura portuguesa nas últimas décadas: *Seara Nova*, *Presença*, *O Diabo*, *Manifesto*, *Revista de Portugal*, *Revista do Porto*, *Vértice*, *Gazeta Musical*, *Ler*, *Colóquio e Estrada Larga*. Paralelamente, na sequência do contacto mais ou menos estreito que mantivera com os círculos literários da *Presença* e do *Novo Cancioneiro* e impellido decerto pela intenção didáctica e a atitude patriótica que sempre o caracterizaram, Lopes-Graça encetou uma produtiva actividade tradutória, vertendo para a língua materna, com ou sem colaboração, alguns marcos da literatura universal — *Kleider machen Leute* (*Os Fatos fazem os Homens*) de Gottfried Keller, *Mozart auf der Reise nach Prag* (*A Viagem de Mozart a Praga*) de Eduard Mörike, *Iphigenie auf Tauris* (*Ifigénia em Táurida*) de Johann Wolfgang Goethe ²⁸, *Tristan* (*Tristão*) de Thomas Mann, *Les Confessions* (*Confissões*) de Jean-Jacques Rousseau, *Comédie Humaine* (*A Comédia Humana*) e *Pierrette* — *Le Cure de Tours* (*Pierrette — O Prior de Tours*) de Honoré de Balzac — a par de diversas obras de incidência musicológica.

De nacionalidade alemã e residente na altura em Lisboa, Hildegard Bettencourt colaborou também no empreendimento translatório que o músico-compositor fez suceder a *Tristão*: a já referida tradução de *Kleider Machen Leute* ²⁹.

3. Versão portuguesa: pertinência da sua génese e publicação

Estreado nas lides da tradução literária pelo início dos anos quarenta, Lopes-Graça procedeu sem demora à transposição da novela manniana. Secundado por Hildegard Bettencourt, o tradutor prescindiu aqui de versões intermédias, utilizando exclusivamente o texto original ³⁰.

À ideia de elaborar uma versão portuguesa de *Tristan* não foram decerto estranhas a assiduidade e, implicitamente, a satisfação com que

²⁸ Ao contrário dos restantes casos aduzidos, a versão portuguesa do texto goethiano, elaborada de parceria com Maria Antónia Pulido Valente, não mereceu ainda publicação.

²⁹ A escassez de elementos biográfico-documentais sobre Hildegard Bettencourt releva do facto de o seu nome não figurar em qualquer das obras referenciais que consultei: *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 50 vols., Lisboa / Rio de Janeiro, s/d; *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, 22 vols., Lisboa, 1963-1991; *Brockhaus. Enzyklopädie in zwanzig Bänden*, 17. völlig neuarbeitete Auflage, Wiesbaden, 1966-1974; COELHO, Jacinto Prado (dir.) — *Dicionário de Literatura, Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega e Estilística Literária*, 5 vols., 3.ª ed., Porto, 1978; FRAZÃO, Fernanda; BOAVIDA, Maria Filomena — *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, 1983.

³⁰ Cf. carta de Fernando Lopes-Graça em apêndice. O tradutor teve a gentileza de responder, em carta de 23-07-1987, às questões que lhe coloquei. A Lopes-Graça, pela sua amabilidade e prontidão, agradeço penhoradamente.

Lopes-Graça procedia à leitura de Thomas Mann ³¹. Uma tal preferência justifica-se, aliás, desde logo pela sensibilidade literária e pelo empenhamento político do músico-compositor, vítima inconformada, como o escritor alemão, de um regime anti-democrático. Factores decisivos constituíram, porém, em meu entender, a formação musicológica do tradutor e a temática nuclear da novela.

Já a inequívoca relação intertextual que *Tristan* estabelece com a ópera semi-homónima de Wagner e a manifesta qualidade musical do próprio texto literário terão certamente captado o interesse do músico-compositor. A recepção produtiva da novela remete, além disso, para um antigo projecto de Lopes-Graça, ainda hoje acalentado: a composição de uma peça operática. Curiosamente, a cantata-melodrama *Don Duardos e Flérida*, composta na década de sessenta, não apenas reflecte, no tipo de relação estabelecida com o intertexto vicentino e a fonte medieval castelhana, a postura selectiva e distanciadora assumida por Thomas Mann no aproveitamento intertextual da versão wagneriana e, indirectamente, do modelo de Gottfried von Strassburg ³², como patenteia mesmo notáveis afinidades, na isotopia temático-motívica, na constelação de personagens e na mensagem ideológica, com a ópera *Tristan und Isolde* ³³.

Também a problemática arte-vida, arte-sociedade que sustenta a novela manniana não poderia deixar de seduzir um artista como Lopes-Graça que, se, por um lado, preservava a integridade estética da sua música, pela rejeição categórica de mecanismos instrumentalizadores ou dirigistas,

³¹ Cf. carta de Fernando Lopes-Graça em apêndice.

³² Como Vieira de Carvalho salienta no estudo recepcional *Do Teatro de Gil Vicente ao Teatro de Wagner*, o dramaturgo português prescindiu na tragicomédia *Don Duardos* (1524) de numerosas peripécias constitutivas da novela de cavalaria que lhe serviu de modelo, *Primaleón y Polendos*, concentrando-se exclusivamente no idílio de D. Duardos, príncipe de Inglaterra, e da princesa Flérida, filha do Imperador de Constantinopla. Lopes-Graça opta por idêntica redução da fábula, à semelhança de Wagner e Mann relativamente ao poema épico medieval. Por outro lado, o compositor português introduz a figura de um narrador que não só preenche eventuais lacunas informativas do receptor, como provoca um efeito de distanciamento, à maneira do teatro épico-dialéctico brechtiano, que inviabiliza, tal como o requisito irónico em *Tristan*, a apreensão empática da instância receptora (cf. CARVALHO, M. Vieira de — *Do Teatro de Gil Vicente ao Teatro de Wagner (Uma leitura do libreto de D. Duardos e Flérida, de Fernando Lopes-Graça)*, in «Vértice», 454, 1983, p. 29 e p. 39).

³³ V. de Carvalho evidencia, em quadro sinóptico-comparativo, a correspondência, a nível sociopsicológico e/ou actancial, do par amoroso (Duardos — Flérida / Tristan — Isolde) e da mensageira (Artada / Brangânia); o paralelismo do episódio da taça (que indicia a atracção física e a comunhão espiritual dos amantes); a recorrência da oposição noite / dia (que simboliza a viabilidade da relação amorosa e a intransigência da ordem estabelecida); a semelhante concepção do amor (vivência absoluta e transcendental, susceptível de abrogar imperativos socioculturais, políticos ou religiosos), (cf. CARVALHO, M. Vieira de — *Do teatro de Gil Vicente*, pp. 36-37).

condenava, por outro, na dimensão nacional e no propósito comunicativo de uma obra já então vasta e multifacetada, a esterilidade cívica e a inoperância social da arte pura, tendencialmente individualista e ornamental. É certo que, sob influência do ideário presencista, o compositor se mostrou vulnerável à concepção esteticista da arte pela arte, afirmando, em artigo publicado em 1933 na própria *Presença* e à maneira das teses de Régio ou Gaspar Simões: «A música (...) é movimento inefável da alma, jogo livre do espírito, capricho subtil da inteligência, actividade pura e desinteressada do pensamento, exercício alado da razão (...). O sensível não lhe opõe barreiras; é do domínio do psicológico e do integível, vasto ilimitado e proteiforme como eles» e continua: «Profissão de fé de música, direis. Talvez, se por música pura entendermos a prevalência, o primado da sensação e da imagem sonora, digo mesmo, da ideia musical (...) sobre sensações, imagens ou ideias de qualquer outra ordem (...)»³⁴. Mas já três anos depois contrapunha, num dos artigos de estreia da revista *Manifesto*: «Eis o que se me afigura moralmente monstruoso: a indiferença do artista perante o jogo patético das forças sociais. A sorte da Arte é a sorte do corpo social (...) Há os que pregam apenas a Beleza. Mas há os que pregam a Beleza e *mais alguma coisa*: e não são os menores. Não se trata de vincular a Música a coisa alguma, a não ser aquilo a que ela pode e deve estar vinculada — à Vida. Mas, se pois a Arte é, como se afirma, uma expressão totalista da Vida, não se trata também do contrário, isto é: de negar a possibilidade de um dos aspectos da Vida — o social, para o nosso caso — poder servir de centro ou ponto de partida à obra de arte»³⁵. E em 1945, perante os acontecimentos políticos que marcavam o espaço europeu, Lopes-Graça defendia, sob a égide da estética neo-realista: «A obra musical (como a obra de poesia ou de pintura) é um produto de uma equação entre o artista e o seu meio. Tem que corresponder às necessidades ou solicitações deste e, marcada embora pelo génio individual do artista (...) quando é realmente 'representativa', é porque encarna ou dá satisfação ao 'estado de espírito' de um momento histórico, de um povo ou de uma classe»³⁶. Três décadas mais tarde, conclui, em entrevista concedida a Mário Vieira de Carvalho e publicada na revista *Seara Nova*: «As grandes obras de arte são, não apenas virtualmente,

³⁴ Cf. LOPES-GRAÇA, F. — *Três lideristas franceses modernos: Gabriel Faure e «La Bonne Chanson», Maurice Ravel e as «Histoires Naturelles Darius Milhaud», e os «Poèmes Juifs»*, in «*Presença*», 38, 1933, pp. 8-11, apud ANDRADE, Carlos Santarém — *Fernando Lopes-Graça e Coimbra*, in «*Vértice*», 444/445, 1981, pp. 315-316.

³⁵ Cf. LOPES-GRAÇA, F. — *A Música e o Homem*, in «*Manifesto*», 1, 1936, pp. 10-12, apud ANDRADE, C. Santarém — *Op. cit.*, pp. 318-319.

³⁶ Cf. LOPES-GRAÇA, F. — *Necessidade e capricho da música portuguesa contemporânea*, in «*Vértice*», 1, 2, 1945, pp. 35-37, apud ANDRADE, C. Santarém — *Op. cit.*, p. 317.

mas efectivamente, populares e, por conseguinte, de alcance democrático (...) por virtude do seu próprio apelo humano, da sua própria força irradiante. E conseguem-no despre-concebidamente, sem obediência imediata a qualquer credo ou ditame de ordem ideológica (embora na grande obra de arte possa existir, subjacente, um determinado credo, uma determinada ideologia)»³⁷. Ao conciliar, em síntese dialéctica, os dois pólos dicotómicos arte-vida/sociedade, o músico português dissolve, afinal, a dupla antinomia manniana.

Mas, se as preferências literárias, a vocação musical e a militância cívica de Fernando Lopes-Graça fundamentaram o projecto de transposição da novela manniana para a língua portuguesa, o panorama estético-literário e o horizonte sociopolítico de recepção favoreceram indubitavelmente o seu acolhimento editorial.

A questão das relações entre o universo artístico e a esfera social constituía justamente domínio privilegiado da teorização estético-literária presencista e neorealista e, enquanto tal, motivo de acesos debates e múltiplas polémicas no espaço interno ou tangencial do dois movimentos que marcaram indelevelmente as décadas de trinta e quarenta³⁸. Sintomáticos se revelam, por um lado, já no título, os artigos de Adolfo Casais Monteiro «A arte é, não serve» (1935), João Gaspar Simões «Discurso sobre a Inutilidade da Arte» (1937) e Ramos de Almeida «A arte e a vida» (1939), preciosos instrumentos numa discussão doutrinário-programática que, envolvendo os principais representantes dos dois grupos literários, contrapunha aos princípios de isenção, antireferencialidade e egocentrismo os ideais de compromisso militante, especularidade documental e significação ideológica; por um lado, a querela de Gaspar Simões e Casais Monteiro sobre a gratuidade ou o enfeudamento do fenómeno estético e, na hoste neorealista, a oposição de Mário Dionísio, Campos Lima ou Ramos de Almeida a Armando Bacelar, Mário Sacramento ou António José Saraiva na reflexão conjunta sobre a dissociabilidade ou reciprocidade de elaboração artística e investimento semântico.

Factor não menos significativo constitui decerto o empenho de numerosas revistas e colecções literárias em divulgar, na senda do cosmopolitismo presencista que postulava a abertura das fronteiras culturais,

³⁷ Cf. CARVALHO, M. Vieira de — *Entrevista com Fernando Lopes-Graça*, in «Seara Nova», 1547, 1974, p. 21.

³⁸ Para uma perspectiva panorâmica da Presença e do Neo-Realismo, vd., entre outros, SIMÕES, João Gaspar — *História do Movimento da «Presença»*, Coimbra, s/d [1958]; MONTEIRO, Adolfo Casais — *A Presença da «Presença»*, Rio de Janeiro, 1959; LISBOA, Eugénio — *O segundo modernismo em Portugal*, 9.ª ed., Lisboa, 1977; SACRAMENTO, Mário — *Há uma Estética Neo-Realista?*, Lisboa, 1968; TORRES, Alexandre Pinheiro — *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, 1977; e REIS, Carlos — *O discurso do Neo-Realismo Português*, Coimbra, 1983.

as principais correntes da literatura europeia. Publicações como *Seara Nova*, *Presença*, *Revista de Portugal*, ou *Cadernos de Poesia* dedicavam especial atenção aos grandes autores de língua francesa (Gide, Proust, Apollinaire), inglesa (Woolf, Lawrence, Greene), alemã (Hölderlin, Rilke, Th. Mann) e russa (Dostoievski, Tolstoi) ³⁹. Paralelamente, as editoras Inquérito e Portugália incluíam nas suas colecções: «Novelas Inquérito» e «Biblioteca de Algebeira» obras representativas de Balzac, Merimée, Musset, Flaubert, France e Sartre; Scott, Meredith, Gaskell, Stevenson, Wilde, Conrad, Kipling, Galsworthy, Maugham e Lawrence; Mörike (*A Viagem de Mozart a Praga*), Keller (*Os Fatos Fazem os Homens; Romeu e Julieta na Aldeia*) e Th. Mann (*Tristão*); Pushkine, Gogol, Turgueniev, Dostoievski, Tolstoi e Gorki ⁴⁰. Mundialmente consagrado pelo Nobel da Literatura que em 1929 laureava a sua produção ensaística e ficcional, Thomas Mann (1875-1955) justificava, já por isso, a curiosidade e a atenção dos tradutores e editores nacionais. A obra de apresentação ao público português revelava-se, além disso, notavelmente exemplar, nos vectores temático-motívicos, na constelação de personagens, nos pressupostos filosóficos e nos modelos históricos, literários, musical e pictóricos, do autor e do contexto de produção ⁴¹.

Politicamente, a década de trinta ficara marcada pela ascendência, no espaço nacional e além-fronteiras, de sistemas governativos ditatoriais. Em manifesta solidariedade com a Resistência espanhola e francesa, que procurava travar a propagação dos ideais e o avanço das tropas nacional-socialistas, numerosos intelectuais portugueses declaravam a sua frontal oposição ao regime autoritário-corporativo de Salazar e apoiavam, pela palavra e acção militante, as manobras clandestinas de subversão. Em jornais e revistas de diversos quadrantes reflectia-se, não raro polemicamente, sobre o estatuto do escritor e a função da arte. Tais discussões motivavam, afinal, a leitura da novela e sobretudo a recepção literária do seu autor, protótipo, na

³⁹ Para uma caracterização sistemática das revistas em causa, vd. ROCHA, Clara — *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, 1985, e PIRES, Daniel — *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Lisboa, 1986.

⁴⁰ O aparecimento, dos anos sessenta, da segunda edição de *Tristão* na colecção «Antologia dos Amigos do Livro», também sob responsabilidade da Editorial Inquérito, seguindo-se a obras de Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Tchekov, Rodenbach e do próprio Thomas Mann (*O Cão e o Dono*) reitera, aliás, o intuito de proporcionar a leitura de autores representativos a um público com sensibilidade estética e preparação cultural.

⁴¹ Para informação biobibliográfica sobre Th. Mann, vd., entre outros, PÜTZ, Peter (Hg.) — *Thomas Mann und die Tradition*, Frankf. / M., 1971; BÜRGIN, Hans; MAYER, Hans Otto — *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*, 2.^a ed., Frankf. / M., 1974; KOOPMANN, Helmut — *Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werkes*, Göttingen, 1975; HANSEN, Volkmar — *Thomas Mann*, Stuttgart, 1984; e KURZKE, Hermann — *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*, München, 1985.

recente militância cívica, do intelectual resistente, solidário e combativo: forçado ao exílio por medidas coercivo-retaliatórias — busca domiciliária, confiscação de valores, mandato de detenção preventiva, abjudicação da nacionalidade alemã e anulação do título de doutor *honoris causa* pela Universidade de Bona —, apelava aos ideais de justiça, democracia e liberdade nos discursos, ciclos de conferências e emissões radiofónicas com que exortava o povo alemão à resistência e procurava mobilizar a opinião pública internacional. Significativamente, em 1936, o n.º 2 da revista *Manifesto* noticiava, com velado entusiasmo e ironia requintada, num artigo do germanista coimbrão Paulo Quintela, a «renúncia» de Th. Mann à nacionalidade alemã⁴².

4. Tristão e a recepção portuguesa de Thomas Mann

Ao dar à estampa, em 1941, a versão portuguesa da novela *Tristan*, a Editorial Inquérito não só premiava o acto pioneiro de Fernando Lopes-Graça, como despoletava precursoramente o surto editorial que sustentaria a recepção produtiva de Thomas Mann no nosso país. A *Tristão* sucederam, com efeito, ainda nos anos quarenta e sob responsabilidade de prestigiadas editoras, as novelas *As Cabeças Trocadas* (*Die vertauschten Köpfe*), *Inquietação e Dor Precoce* (*Unordnung und frühes Leid*), *O Menino Prodígio* (*Das Wunderkind*), *Um Pouco de Felicidade* (*Der Weg zum Glück*), *O sr. Friedemann* (*Der kleine Herr Friedemann*), *Mário e o Hipnotizador* (*Mario und der Zauberer*) e *Tobias Mindernickel* (*Tobias Mindernickel*). Já na década de cinquenta vieram a lume as novelas *Morte em Veneza* (*Der Tod in Venedig*), *A Pequena Lizzy* (*Luischen*), *Desilusão* (*Enttäuschung*), *O Sangue dos Walsungs* (*Wälsungenblut*), *O Diletante* (*Der Bajazo*) e *O Cisne Negro* (*Der schwarze Schwann*), juntamente com os romances *Os Buddenbrook* (*Die Buddenbrooks*), *As Confissões de Felix Krull*, *Cavalheiro da Indústria* (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*), *A Montanha Mágica* (*Der Zauberberg*) e *O Eleito* (*Der Erwählte*). Pelo início dos anos sessenta surgiram no mercado livreiro português as novelas *O Cão e o Dono* (*Herr und Hund*) e *Tonio Kröger* (*Tonio Kröger*), a par do romance *Sua Alteza Real* (*Königliche Hoheit*)⁴³. No limiar dos anos setenta mereceu

⁴² Cf. QUINTELA, P. — *Via pública*, in «Manifesto», 2, 1936, p. 2 e p. 16. No último parágrafo, Quintela aflora justamente a questão arte / sociedade, tão debatida no panorama literário nacional.

⁴³ Para discriminação dos respectivos tradutores e editores, locais e datas de edição, vd. MÖNNIG, Richard — *Traduções do Alemão. Uma série bibliográfica 1948-1964*, 2.ª edição ampliada, Göttingen, 1965, p. 11 e BARRENTO, João — *Deutschsprachige Literatur in portugiesischer Übersetzung. Eine Bibliographie (1945-1978)*. *Obras Alemãs em Tradução Portuguesa. Uma Bibliografia (1945-1978)*, Bonn — Bad Godesberg, 1978, p. 17.

publicação a tetralogia *José e Seus Irmãos* (*Joseph und seine Brüder*),⁴⁴ a que se juntaria, em finais da década seguinte, o romance *Doutor Fausto* (*Doktor Faustus*)⁴⁵.

Não se assinalou porém de imediato o contributo pioneiro de Fernando Lopes-Graça e o gesto precursor da Editorial inquérito, ignorados compulsiva ou voluntariamente nos primeiros registos bibliográficos de obras alemãs em tradução portuguesa. Com efeito, o ensaio de Gabriela Carreira, elaborado sob responsabilidade do Professor Wolfgang Kayser — então regente de Literatura Alemã na Universidade de Lisboa — e apresentado, como tese de licenciatura, à respectiva Faculdade em 1943, sonegava, decerto por motivos de natureza política, o nome de Thomas Mann⁴⁶, enquanto a série compilada por Richard Mönnig com base nas edições portuguesas e brasileiras de entre 1948-1964 omitia, talvez por desfasamento cronológico, a versão lusófona de *Tristan*⁴⁷. Por sua vez, a lista organizada pela Inter Naciones, em 1965, a partir da resenha bibliográfica de Hans Bürgin *Das Werk Thomas Manns*, e globalmente actualizada por Hildegard Osterhuber, dez anos mais tarde, com o apoio do *Index Translationum* da UNESCO e da *Chartotheca Translationum Alphabetica* de Hans Bentz, citava apenas a edição original de *Tristão*, em referência lacunar que identificava a colecção, mas elidia surpreendentemente os nomes dos tradutores e designava, por manifesta ignorância, a oficina tipográfica em lugar da casa editora⁴⁸. Caberia ao germanista lisboeta João Barreto referenciar com o devido rigor, numa bibliografia

⁴⁴ Sem data de edição, os quatro volumes surgiram entre nós em 1972 (*José e seus Irmãos* / *Joseph und seine Brüder. Die Geschichten Jaakobs*; *O jovem José* / *Der junge Joseph*) e 1973 (*José no Egipto* / *Joseph in Ägypten*; *José, o Provedor* / *Joseph, der Ernährer*), informação que, omissa na bibliografia de Barreto, colhi junto da própria editora.

⁴⁵ Cf. MANN, Thomas — *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*, trad. Herbert Caro, Lisboa, 1978. Assinale-se, a título de curiosidade, a recepção comparativamente precoce de Thomas Mann no Brasil que, iniciada em 1934 com a publicação de três das mais representativas novelas mannianas — *Tonio Kröger*, *Morte em Veneza e Mário e o Mágico* —, prosseguiria logo no princípio dos anos quarenta com a edição de dois romances não menos significativos: *Os Buddenbrook* e *A Montanha Mágica*. Surpreendentemente, *Tristão* surgiria apenas em 1966, traduzida por Herbert Caro e integrada, com *Morte em Veneza* e *Gladius Dei*, numa colectânea precedida por um estudo introdutório do germanista Hans Mayer e reeditada quatro anos mais tarde.

⁴⁶ Cf. CARREIRA, Gabriela — *A Literatura Alemã em Tradução Portuguesa. Ensaio Bibliográfico*, Lisboa, 1944, pp. 14-15.

⁴⁷ Cf. MÖNNIG, Richard — *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁸ Cf. *Thomas Mann in Übersetzungen. Bibliographie*, in «Thomas Mann 1875-1965», Bonn, Inter Naciones, 1965, pp. 25-61; OSTERHUBER, Hildegard — *Thomas Mann in Übersetzungen. Bibliographie*, in «Thomas Mann 1875-1975», Bonn — Bad Godesberg, Inter Naciones, 1975, pp. 53-94.

⁴⁹ Cf. BARRETO, João — *Op. cit.*, p. 17.

dedicada ao período de 1945-1978, a segunda edição da novela ⁴⁹, prestando, assim, uma ténue homenagem ao esforço conjunto de tradutor e editor na divulgação dum pequeno marco da literatura universal, aliás, lamentavelmente desaparecido do mercado livreiro nacional e, portanto, inacessível à maioria do público-leitor português, até que um novo rasgo de sensibilidade e perspicácia conduza à sua reedição.

II — ESTUDO COMPARATIVO-DESCRIPTIVO: COTEJO DAS UNIDADES TRANSLATÓRIAS ⁵⁰

1. Aspecto estilístico-formal

1.1. Requisito fono-rítmico

A natureza estética dos textos de partida e de chegada ⁵¹ impõe que me ocupe prioritariamente do domínio estilístico-formal, destacando, antes de mais, porque atenta ao propósito do autor e à formação do tradutor ⁵², o tratamento do requisito fono-rítmico.

Lopes-Graça revela a sua inclinação musical ao procurar transpor os fonemas vocálicos e consonânticos da matriz, especialmente se investidos de

⁵⁰ Para a elaboração da parte a seguir apresentada consultei, com especial interesse, as obras de LEVY, Jiří — *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankf./M., 1969; WILSS, Wolfram — *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart, 1977; KOLLER, Werner — *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, 1979; e DELILLE, Karl-Heinz et alii — *Problemas da Tradução Literária*, Coimbra, 1986. Sobre a problemática em causa, vd. também, entre outros, KLOEPFER, Rolf — *Die Theorie der literarischen Übersetzung*, München, 1967; REISS, Katharina — *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München, 1971; MAUER, Karl — *Die literarische Übersetzung als Form fremdbestimmter Textkonstitution*, in «Poetica», 8, 1976, pp. 233-257; APEL, Friedrich — *Literarische Übersetzung*, Stuttgart, 1983; VERMEER, Hans J. — *Übersetzen als kultureller Transfer*, in SNELL-HORNBY, Mary (Hg.) — «Übersetzungswissenschaft — eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis», Tübingen, 1986, pp. 30-53; SENN, Fritz — *Literarische Übertragungen — empirisches Bedenken*, in SNELL-HORNBY, M. (Hg.) — *Op. cit.*, pp. 54-84; e PAEPCKE, Fritz — *Textverstehen-Textübersetzen-Übersetzungskritik*, in SNELL-HORNBY, M. (Hg.) — *Op. cit.*, pp. 106-132.

⁵¹ MANN, Thomas — *Sämtliche Erzählungen*, Frankf./M., 1963; MANN, Thomas — *Tristão*, versão portuguesa de Fernando Lopes-Graça e Hildegard Bettencourt, Lisboa, s/d. Citarei das referidas versões sob as siglas TM e LG a que se juntará o respectivo número de página.

⁵² O perfil artístico, a intervenção cultural e o currículo tradutório de Fernando Lopes-Graça deixam adivinhar a participação secundária de Hildegard Bettencourt, aliás subrepticamente admitida pelo músico-compositor na carta que reproduzo em apêndice. A referência exclusiva, a partir de agora, a Lopes-Graça fica porém a dever-se ao escopo geral, anunciado no título e manifesto já na parte preambular deste trabalho.

função semântico-estilista. Assim, não só conserva as aliterações e assonâncias matriciais, como, sem prejuízo da equivalência denotativa ⁵³, aperfeiçoa ou introduz construções de carácter aliterativo e assonante ⁵⁴:

Hain und Haus (TM, 193)

Campos e casas (LG, 78)

Sanftes Sehnen (TM, 194)

Doces desejos (LG, 82)

des endlos ungetrennten Umfangenseins (TM, 194)

do abraço infinito, indestrutível (LG, 81)

Säuseln des Laubes (TM, 193)

frémio das folhas (LG, 78)

überschwenglicher und unersättlicher (TM, 193)

infinita e insaciável (LG, 79)

hehres, leidloses Verlöschen, überseliges Dämmern im Unermeßlichen (TM, 194)

sublime extinção sem sofrimentos, felicidade infinita de um crepúsculo na intensidade (LG, 82).

No caso seguinte a acumulação de nasais sugere, em equivalência aos fonemas palatais e fricativos do texto de partida, a diminuição gradual da intensidade e amplitude dos sons, enquanto a presença de oclusivas acentua o tom marcial dos instrumentos de sopro:

Hörerschall verlor sich in der Ferne. (TM, 193)

Sons de trompas perdiam-se ao longe. (LG, 78).

Na impossibilidade de transpor o requisito fono-estilístico, Lopes-Graça recorre a um procedimento compensatório ⁵⁵:

Wie sie fassen, wie sie lassen, diese Wonne fern den Trennungsqualen des Lichts? (TM, 194)

Como nos enlaçam, como nos abandonam — oh, delícias, longe do tormento das ilusões e das separações traduzidas pela luz! (LG, 82).

O «ditamento do substantivo «ilusões» permite a repetição assonante do ditongo nasal e compensa, de algum modo, a obliteração da rima interna.

⁵³ Sobre o conceito de «equivalência», vd. KOLLER, W. - *Op. c.* pp. 176-191; WILSS, W. — *Op. cit.*, pp. 156-191; DELILLE, K. H. — *Op. cit.*, p. HORNBY, M. — *Op. cit.*, p. 32.

⁵⁴ Os passos daqui para diante transcritos pretendem ilustrar *apena* individual que na ocasião me ocupar.

⁵⁵ Sobre o conceito de «compensação», vd. LEVY, J. — *Op. cit.*, p. 58.

Idêntico propósito manifesta o tradutor no passo seguinte, em que a não manutenção da rima é compensada pela repetição, em jeito anafórico, do som inicial das formas verbais:

(...) wie anders, als mit des einen eignem *Leben*, wäre dem anderen der Tod gegeben? (TM; 194)
(...) sem que, tirando a vida a um, tirasse ao mesmo a vida ao outro? (LG, 81).

No exemplo a seguir transcrito o tradutor introduz uma repetição assonante para compensar a falta da aliteração original:

Trennen könnte sie des Tages tückisches Blendwerk (...) (TM, 193)
A ilusão pérfida do *dia* podia ainda separá-los; (LG, 79).

O cuidado e a criatividade de Lopes-Graça no tratamento das componentes fono-estilísticas da matriz manifestam-se sobretudo no oitavo capítulo, onde Th. Mann, procedendo à evocação verbal da partitura wagneriana, acentua a musicalidade da linguagem e imprime um carácter lírico ao discurso. O tradutor mostra-se contudo igualmente atento e produtivo nos passos em que os metaplasmas servem a caracterização ironizante das personagens. Atente-se no passo em que o narrador caracteriza o romance de Spinell:

(...) voll von Gobelins, uralten Meubles, köstlichem Porzellan, unbezahlbaren Stoffen und künstlerischen Kleinodien aller Art. (TM, 176)
(...) cheios (...) de gobelins, de móveis antigos, de porcelanas preciosas, de panos riquíssimos, de objectos artísticos variadíssimos! (LG, 28).

A aliteração da oclusiva e a rima interna proporcionada pela duplicação do sufixo superlativante, aliadas à enumeração e à hipérbole, evocam parodisticamente o pendor ornamental e exclusivista da arte no «Fim-de-Siècle».

Outro exemplo: na carta a Klöterjahn, Spinell procede à transfiguração poética da cena da fonte. A atitude esteticista do escritor é especialmente veiculada (e ironizada) pela aliteração e assonância das sibilantes e pelo recurso à rima interna:

(...) schien die sinkende Sonne heimlich ein schimmerndes Abzeichen der Oberhoheit zu weben. (TM, 198)
(...) o sol poente parecia tecer, misteriosamente, um sinal de soberania suprema. (LG, 95).

Menos correcto se me afigura a não transposição de adjectivo «schimmernd»: um termo como «cintilante» justificar-se-ia denotativa e, sobretudo, estilisticamente, pois que não só iria acentuar o brilho da

'insígnia' (implicando o motivo da coroa), como aperfeiçoaria a construção aliterativa.

A falta de equivalência fono-estilística, que por vezes se manifesta, deriva não raro da especificidade sistémica das duas línguas e do propósito do tradutor de não prejudicar a equivalência denotiva. Só pontualmente se detectam soluções translatórias menos justificáveis, como nos exemplos abaixo transcritos:

Siehe, die letzte Leuchte verlosch! (TM, 193)

Vêde: a luz apagou-se por completo! (LG, 80)

Banne du das Bangen, holder Tod! (TM, 194)

Afasta o receio, morte encantadora. (LG, 82).

No primeiro caso, as consoantes líquida e fricativa dão lugar a fonemas oclusivos, perdendo-se a sugestão do lento sucumbir do facho; no segundo caso, a predominância de bilabiais e dentais não é respeitada, diluindo-se a intensidade da apóstrofe.

A equivalência rítmica é, por seu turno, geralmente conseguida. Atestam-no dois dos muitos exemplos em que o tradutor se esforça por conservar o perfil rítmico da matriz, respeitando o esquema morfossintático:

Da ist ein wunderbares Geschöpf, eine Sylphe, ein Duftgebild, ein Märchentraum von einem Wesen. Was tut sie? Sie geht hin und ergibt sich einem Jahmarktsherkules oder Schlachterburschen. Sie kommt an seinem Arme daher, lehnt vielleicht sogar ihren Kopf an seine Schulter und blickt dabei verschlagen lächelnd um sich her, als wollte sie sagen: ja nun zerbrecht euch die Köpfe über diese Erscheinung! — Und wir zerbrechen sie uns. (TM, 182)

Vemos uma criatura admirável, uma sílfide, uma forma vaporosa, o sonho feérico dum ser. Que faz ela? Passa e entrega-se a um héracles de feira ou a um magarefe. Cai-lhe nos braços, descansa porventura a cabeça no ombro dele, olhando e sorrindo astuciosamente à sua volta, como se quisesse dizer: «— Podem quebrar a cabeça à vontade perante este fenómeno!» — e nós quebramo-la mesmo. (LG, 48)

Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten... (TM, 192)

Duas forças, dois seres distantes aspiravam, no sofrimento e na felicidade, à união, e abraçavam-se num desejo louco e arrebatado do eterno e do absoluto. (LG, 77).

1.2. Metassememas, metataxes e metalogismos

A competência e sensibilidade estética de Lopes-Graça não se confinam porém ao estrato fónico. Com efeito, o cotejo das duas versões evidencia não só o propósito de transpor, como até a tendência para

intensificar a carga imagética de figuras retóricas que afectam as componentes sémicas, a estrutura frástica e o valor lógico do discurso. A versão portuguesa patenteia assim metáforas e comparações, estruturas assindéticas e paralelísticas, notações hiperbólicas e ironizantes que lhe garante o carácter literário.

Nos exemplos seguintes, o tradutor respeita e intensifica o valor imagético, acentuando, nos dois primeiros, a oposição sémica abstracto/concreto e superlativando, no terceiro, a animização matricial:

Zufällig versagte ihr die Stimme bei diesem Wort, so daß es zur Hälfte heiser und zur Hälfte tonlos herauskam. (TM, 191)

E, por acaso, a voz *estrangulou-se-lhe* na garganta, de modo que metade da palavra não se ouviu e a outra saiu-lhe rouca. (LG, 71)

Infolge hiervon litt er an schlimmem Gewissen (...) (TM, 201)

8...) e a sua má consciência *doía-lhe* (...) (LG, 105)

(...) und nur in der Nähe der rechten Schläfe fiel eine krause, lose Locke in die Stirn, (...) (TM, 172)

(...) só um caracol *dançava* na fonte direita, (...) (LG, 16).

Por vezes, Lopes-Graça chega mesmo a introduzir figuras suplementares, actualizando deste modo valores latentes no texto de partida. Num dos diálogos com Spinell, a esposa de Klöterjahn revela-lhe ser natural de Bremen. Comovido, o escritor Contessa já lá haver estado uma vez e acrescenta com nostalgia:

Ich entsinne mich einer alten, schmalen Straße, über deren Giebeln schief und seltsam der Mond stand. (TM, 183)

Lembro-me de uma rua velha e esteita, sobre cujos telhados uma lua oblíqua e bizarra nos *espreitava*. (LG, 51).

Ao inserir uma animização, o tradutor apenas acentua a tendência de Spinell para transfigurar poeticamente a realidade.

Mais tarde, surpreendido com a visita nada amigável de Klöterjahn, Spinell revela uma passividade que contrasta não apenas com a confiança enérgica do interlocutor, mas sobretudo com o tom agressivo da carta que pouco antes lhe dirigira. Ironicamente o narrador vai referindo motivos para tal atitude:

Hinzu kam, daß die Frühlingsluft, die eingetreten war, ihn matt und zur Verzweiflung geneigt machte. (TM, 201)

Além disso o tempo primaveril começava a tomá-lo lasso e a *mergulhá-lo* em desespero. (LG, 106).

A animização aduzida aumenta a carga irónica do passo, pois que não só hiperboliza a inacção de Spinell como acentua o efeito paradoxal da primeira no escritor.

Sugestivo é também o exemplo seguinte, onde o jogo de palavras se conjuga com a perspectiva irónica da cena: envolvidos pela luz ténue das velas, Gabriele e Spinell experienciam, num crescendo emocional e musical, a libertação das cadeias espaço-temporais e a união na totalidade cósmica. A vivência místico-erótica é, porém, bruscamente interrompida pela entrada da Pastorin Höhlenrauch que, com a sua demência sonambulesca, problematiza o êxtase do par amoroso:

(...) es war jene Kranke, die neunzehn Kinder zur Welt gebracht hatte und keines Gedankens mehr fähig war, (...) (TM, 194)

(...) era aquela doente que tinha *dado à luz* dezanove crianças e que ficara privada da *luz da razão*; (LG, 83).

Saliente-se, por outro lado, o recurso a uma expressão de cariz idiomático com o fim de evitar a tradução literal, decerto estranhante, ou o uso duma paráfrase de pendor abstracto:

(...) eine Bemerkung die nicht lohnte, daß man ihretwegen die Zähne voneinander tat; (TM, 189)

(...) uma observação qualquer, pela qual não valia a pena ter *quebrado o silêncio*; (LG, 66).

Consciente da imagética bíblico-litúrgico que, no oitavo capítulo, veicula o misticismo da relação amorosa de Gabriele e Spinell e implícita a sacralização decadentista da música wagneriana, o tradutor insere, no exemplo seguinte, uma metáfora que não só enfatiza a personificação matricial, como introduz uma nota de religiosidade:

(...) umschließe sie ganz mit deiner Wonne (...) (TM, 193)

(...) envolve-os completamente em teu *manto* de delícias(...) (LG, 80).

No passo a seguir transcrito a introdução de uma metáfora animizante revela-se particularmente eficaz. Ansiosos pela excursão de trenó, os participantes esforçam-se por conter o seu entusiasmo na frente dos «casos graves» que nela não tomam parte:

Man nickte sich zu und verabredete sich, sie nichts von dem Ganzen wissen zu lassen; (TM, 187) .

Trocavam-se olhares de entendimento; havia conciliábulos para que nada *transpirasse* do projecto; (LG, 62/63).

A utilização do verbo ‘transpirar’ em sentido figurado, aliada ao recurso à substantivação (em vez das formas verbais e do adjectivo substantivado), permite transmitir de forma particularmente sugestiva a atmosfera de secretismo e cumplicidade bem intencionados que reinava em «Einfried».

Só esporadicamente o tradutor prescinde do discurso figurado, originando então algum nivelamento estilístico. Pertinente afigura-se-me

apenas — por tendencial — a desmontagem de eufemismos e hipérbatos. Veja-se os casos seguintes em que o eufemismo matricial serve a caracterização irónica da personagem:

Es haben wohl schon viele Generationen in dem grauen Giebelhaus gelebt, gearbeitet und das Zeitliche geseget? (TM, 184)

Viveram, trabalharam e *morreram* muitas gerações na casa cinzenta com o frontal no telhado? (LG 52)

Und wenn sie nicht in Gemeinheit dahinfährt (...) (TM, 200)

E se não *morre* degradada (...) (LG, 100).

A eliminação, nos exemplos subsequentes, dos matizes eufemísticos originais atenua, mais uma vez, a postura ironizante do narrador:

(...) hatte dortselbst vor zwiefacher Jahresfrist dem Grosshändler Klöterjahn ihr Jawort fürs Leben ertelt. (TM, 174) (...)

e ali tinha *casado*, havia dois anos, com o comerciante Klöterjahn. (LG, 19)

(...) und in ihrer extremen Tüchtigkeit liegt ein beständiger Vorwurf für die gesamte Männerwelt verborgen, von der noch niemand darauf verfallen ist, sie heimzuführen. (TM, 170)

Na sua probidade extrema há escondida uma constante censura a todos os homens, que nunca tiveram a ideia de *casar* com ela. (LG, 9).

No primeiro caso, dilui-se a perspectiva utilitarista do comerciante, para quem a família se não dissocia do plano negocial; no segundo caso, esbate-se a comicidade de Frl. von Osterloh, a governanta que sublima no trabalho eficiente e (a seus olhos) altruísta o insucesso amoroso.

Por outro lado, a obliteração de hipérbatos resulta algo coloquializante, atenuando o cariz arcaico que a linguagem propositadamente assume no oitavo capítulo:

des Tages tückisches Blendwerk (TM, 193)

A ilusão pérfida do dia (LG, 79)

des Wahnes Qualen (TM, 193)

os tormentos da ilusão (LG, 80)

des Todes Streiche (TM, 194)

os golpes da morte (LG, 80).

1.3. Dupla adjectivação e adverbiação

Especial cuidado presta Lopes-Graça à dupla qualificação, requisito básico do estilo manniano. Nem sempre contudo o tradutor se limita a uma simples transposição. Por vezes, sem prejuízo da estrutura bimembre, introduz ou suprime conjunções coordenativas, favorecendo a ligeireza ou

lentidão do ritmo e salientando o carácter antagónico ou intensificativo dos elementos constituintes:

einer alten, schmalen Straße (TM, 183)
uma rua velha e estreita (LG, 51)

und sprach (...) leise, eindringlich (TM, 179)
falando (...) baixinho mas impressivamente (LG, 34)

heftiger, ängstlicher Wirbel (TM, 204)
turbilhão de pancadas ora violentas ora úmidas (LG, 112).

Outras vezes aproveita a liberdade de colecção do adjetivo que a língua portuguesa lhe permite e joga com a posição dos qualificativos, fazendo-os anteceder e/ou suceder o substantivo valorado:

ein kleiner, humoristischer Vorgang (TM, 175)
pequena aventura galante (LG, 22)

des alten, verwucherten Gartens (TM, 198)
do velho jardim frondoso (LG, 95).

Em alguns casos, consciente da relevância que a adjectivação binária assume na frase manniana, o tradutor transforma verbos e substantivos nos adjectivos correspondentes ou desdobra um qualificativo isolado, garantindo a estrutura bimembre e actualizando valores sémióticos latentes:

gekältet, gehärtet (...) hat (TM, 170)
tornou frio, duro (LG, 8)

in Schwäche und Gehobenheit (TM, 186)
desfalecida e exaltada (LG, 61)

Zwischen diesen *geradlinigen* Tischen, Sesseln und Draperien (TM, 179)
entre estas mesas, estas cadeiras, estes cortinados *lisos e simples* (LG, 35)

zum *öden* Tage (TM, 194)
o dia *vazio e inútil* (LG, 82).

Noutros casos junta elementos de diversa índole gramatical, proporcionando variedade morfossintáctica sem prejudicar sobremaneira a equivalência denotiva e o ritmo binário:

weich und ermüdet (TM, 172)
docemente fatigada (LG, 15)

einen leichenhaften und furchteinflössenden Ausdruck (TM, 192)
numa expressão cadavérica de aterrorizar (LG, 78)

sagte sie laut und fröhlich (TM, 185)
disse ela em voz alta, alegremente (LG, 57)

lächelnd und neugierig (TM, 179)
com curiosidade sorridente (LG, 34).

Nos casos de tripla e quádrupla adjectivação Lopes-Graça denuncia alguma relutância em respeitar a homogeneidade gramatical dos constituintes. Assim, embora conservando o padrão enumerativo, atenua a unidade sequencial ao recorrer à anteposição de adjectivos e/ou ao introduzir expressões atributivas equivalentes:

(...) diesem rücksichtslosen und lebensvollen kleinen Geschöpf (...) (TM, 178)
pequenininho ente egoísta e cheio de vida (LG, 33)

ein stiller, blasser, unbedeutender und wehmütiger Mann (TM, 195)
um homem calmo, de rosto pálido, insignificante e melancólico (LG, 88).

1.4. Aproveitamento das potencialidades morfossintácticas e lexicais da língua de chegada

A atenção de Lopes-Graça ao aspecto estilístico manifesta-se ainda no aproveitamento das potencialidades morfossintácticas e lexicais da língua portuguesa, que não só concorrem para a plasticidade do discurso, como permitem actualizar valores latentes no texto de partida. Assinale-se, por um lado, o recurso a formas perifrásticas, sufixos superlativantes ou diminutivos e partículas expletivas.

No passo seguinte a construção perifrástica permite evidenciar a cesura que os preparativos da excursão constituíram na rotina de «Einfried»:

Ruhe herrschte in 'Einfried'. (TM, 188)
O sossego voltou a reinar em Einfried. (LG, 65).

Por sua vez, em conjugação com um advérbio temporal, a forma perifrástica acentua, com alguma ironia, o fascínio de Klöterjahn pelo povo e pela cultura ingleses:

(...) eine englische Familie (...) mit der er morgens englisch frühstückte. (TM, 175)
(...) e com os quais passou logo a tomar o pequeno almoço à inglesa. (LG, 22).

O recurso à sufixação nominal serve, em alguns casos, a perspectivação irónica a que o narrador submete os dois pólos da antinomia artista/burguês:

(...) und besaß ein volles, rotes Gesicht mit wasserblauen Augen (...) (TM, 175)
(...) um *carão* vermelho com olhos azul-marinho (...) (LG, 21)

Er ging gut und modisch gekleidet, in langem schwarzen Rock und farbig punktierter Weste. (TM, 176)
Spinell vestia-se com todo o rigor da moda — jaquetão preto e colete às *pintinhas* de cor. (LG, 27)

Gegen vier Uhr brachte man den Damen je einen halben Liter Milch, während Herr Spinell seinen leichten Tee erhielt. (TM, 188)

Às quatro horas foi servido a cada uma das senhoras o seu meio litro de leite, e ao sr. Spinell um chá *fraquinho*. (LG, 66).

Também as palavras de realce favorecem, nos exemplos que se seguem, a caracterização ironizante das figuras, implicando respectivamente a rusticidade de Klöterjahn e o diletantismo de Spinell:

Er hatte Doktor Müllers kleines Telegram erhalten und kam vom Strande der Ostsee. (TM, 196)

Tinha recebido o telegrama do Dr. Müller e lá vinha das costas do Báltico. (LG, 89)

(...) er ins Leere starrte und nicht um eine Zeile vorwärtsrückte, schrieb dann ein paar zierlich Wörter und stockte aufs neue. (TM, 197)

olhava fixamente o vácuo, e não avançava uma só linha; depois lá escrevia algumas palavras naquela sua letra miudinha e parava novamente ⁵⁶. (LG, 93).

A selecção lexemática contribui igualmente de forma decisiva para o carácter literário de *Tristão*. Além de garantir a variedade lexical pelo recurso oportuno à sinonímia, o tradutor apresenta um vocabulário conotativamente rico, que revela particular eficácia no delineamento das figuras.

Veja-se como Lopes-Graça, através da escolha de termos ou expressões imbuídas de matizes e ressonâncias, sublinha a falta de subtilidade, o pendor utilitarista e a insensibilidade estética de Klöterjahn:

(...) sagte Herr Klöterjahn, indem er das Kinn auf die Brust drückte (...) (TM, 201)

(...) disse o sr. Klöterjahn *ferrado* o queixo no peito (...) (LG, 106)

(...) mit weit ausladenden Lippenbewegungen (...) (TM, 174)

(...) mexendo exageradamente os *beijos* (...) (LG, 21)

(...) und richtete das Manuskript in seiner Linken aufs übelste zu. (TM, 203)

(...) ao passo que, com a esquerda, *amarfanhava* impiedosamente a carta. (LG, 110)

(...) und wenn ich das mit dem 'Verfall' und der 'Auflösung' meinem Schwiegervater sage (...) (TM, 204)

E se eu contar estas *patacoadas* da 'decadência' e da 'dissolução' (...) (LG, 112)

Und eines Tages schicken Sie mir solch einen Wisch voll blödsinniger Injurien auf den Hals. (TM, 202/03)

E, um belo dia, *pespega-se* com esta missiva nojenta cheia de injúrias e idiotices ⁵⁷. (LG, 109);

⁵⁶ A afectação do esteta, que na carta a Klöterjahn confere ao seu processo de escrita um carácter de impulsividade e inevitabilidade é aqui previamente desmascarada.

⁵⁷ Embora específico de um registo cuidado que não admite o tom coloquial das palavras de Klöterjahn, o substantivo «missiva» é aceitável pela sugestividade fónica e géstica. O recurso a um termo como «papelucho» justificar-se-ia, porém, a nível de caracterização da personagem, pois que transmitiria de forma mais contundente a emotividade do comerciante bem sucedido que procura denegrir as eventuais qualidades literárias do seu interlocutor.

a pose criadora, a feminilidade e a estranheza de 'pássaro noturno' de Spinell:

Er verbrachte den größeren Teil des Tages schreibend auf seinem Zimmer (...) (TM, 177)

Passava quase todo o tempo *encerrado* no quarto, a escrever (...) (LG, 28)

(...) grüßte sie eherbietig, wenn er zur Terrasse kam (...) (TM, 181)

(...) cumprimentava-a respeitosa e quando se *aproxima* do terraço (...) (LG, 42)

(...) war es [Gesicht] nur hier und da mit einzelnen Flaumhärchen besetzt. (TM, 176)

(...) apenas coberta por uma leve *penugem*. (LG, 26);

a robustez campesina da ama, figura especular de Klöterjahn:

(...) eine üppige, ganz in Rot, Gold und Schottisch gekleidete Person, die ihre Rechte in die schwellende Hüfte stemmte (...) (TM, 206)

(...) uma pessoa exuberante, muito direita, inteiramente vestida de escocês vermelho e oiro, a mão direita *plantada* nas fartas ancas (...) (LG, 119);

e o carácter metedido da sra. Spatz (em contraste com a atitude deferente e tímida dos restantes pacientes):

(...) und die Magistratsrätin Spatz schloß sich ihr sofort als ältere Freundin an. (TM, 173)

(...) e a mulher do conselheiro Spatz *agregou-se-lhe* logo, como uma amiga mais velha. (LG, 19).

Por outro lado, sensível à perspectivação ambivalente do sanatório, Lopes-Graça salienta a carga irónica do passo matricial ao escolher um léxico portador de conotações de festividade e sucesso:

Ja, es geht lebhaft zu hieselbst. Das Institut steht in Flor. Der Portier (...) rührt die Glocke, wenn neue Gäste eintreffen (...) (TM, 171)

Reina grande *animação* em Einfried. A casa *prospera*. O porteiro (...) toca a *sineta* quando chegam novos hóspedes (...) (LG, 10/11).

Interessante me parece também o passo seguinte, onde o tradutor opta por uma ambiguação para melhor sugerir o tom acalorado e por isso forçosamente quezilento dos ansiosos excursionistas:

Die Herrschaften mit den Herzfehlern besprachen sich untereinander mit geröteten Wangen (...) (TM, 187)

Os cardíacos *discutiam* uns com os outros, as faces coradas. (LG, 62).

Saliente-se ainda a presença no texto de chegada de fraseologismos que imprimem um carácter sugestivo, dinâmico e plástico ao discurso. Três exemplos apenas dos muitos que poderia aduzir:

Die hohe, weiße Flügeltür (...) stand weit geöffnet (...) (TM, 179)
A porta (...) estava aberta *de par em par*. (LG, 36)

Der Gattin Herm Klöterjahns ging es leidlich in dieser Zeit; (TM, 181)
A mulher do sr. Klöterjahhn passava *assim assim*; (LG, 42)

(...) ging er ein wenig zu weit in diesen Anstalten; (TM, 201)
(...) exagerava *um tudo-nada* todos estes preparativos; (LG, 106).

Por vezes, o aproveitamento do manancial morfossintáctico do português conduz, não obstante a sensibilidade estética e a competência linguística do tradutor, a soluções menos defensáveis. Sublinhando o carácter relativamente pontual de tais casos, destacarei dois exemplos em que Lopes-Graça adopta, respectivamente, uma construção perifrástica e uma partícula de realce:

Doktor Leander untersuchte sie und sein Gesicht war steinkalt dabei. (TM, 195)
O Dr. Leander *correu a examiná-la*, conservando a sua expressão glacial. (LG, 88).

Ao sugerir a solicitude do médico, a forma perifrástica contraria não só a neutralidade que a figura patenteia no passo original, como sobretudo o retrato tipificante antes esboçado (frieza e impessoalidade do cientista).

Was stürbe wohl ihm, als was uns stört, was die Einigen täuschend entzweit?
(TM, 194)
O *que é* que sucumbe na morte senão o que nos perturba e enganosamente nos separa? (LG, 81).

A introdução do elemento expletivo resulta algo coloquializante, prejudicando o tom elevado do trecho original ⁵⁸.

Também a selecção lexemática prejudica algumas vezes a equivalência estilística, seja porque o léxico adoptado desperta sugestões incompatíveis com a intencionalidade do texto de partida, seja porque o termo seleccionado atenua, por global, abstracto, neutro ou explicitante, o valor estilístico do passo matricial. Exemplo do primeiro caso constitui o verbo 'marchar' que, estabelecendo uma relação cotextual com o substantivo 'tiro', imprime a

⁵⁸ Para o pendor coloquializante do passo concorrem ainda a substituição da forma erudita do Condicional pelo modo Indicativo e a coordenação das orações relativas, talvez num propósito de concisão e fluidez.

Klöterjahn uma postura militar, tanto mais despropositada, porquanto, embora permitida pelo enérgico e sobranceiro da personagem, se não coaduna com a rusticidade, gulodice e lascívia que também a caracterizam:

(...) wie ein Mann, dessen Verdauung sich in so guter Ordnung befindet wie seine Börse (...) Manche Worte schleuderte er hervor, daß jeder Laut einer kleinen Entladung glich (...) (TM, 174)
como um homem cuja digestão *marchava* tão bem como as respectivas finanças
(...) Certas palavras faziam o efeito de um tiro (...) (LG, 21).

Como exemplo de atenuação, igualmente esporádica, da carga estilística refiramos os dois momentos em que tal aspecto mais se evidênciam: o retrato, no primeiro capítulo, de Frl. von Osterloh e a cena da execução musical.

Na apresentação da governanta Lopes-Graça privilegia o motivo da eficiência, em desfavor dos traços psicológicos concomitantes, atenuando assim a imagética do texto original, que remete para três campos semânticos — movimento, militarismo e fogo:

Was Fräulein von Osterloh betrifft, so *steht* sie mit unermüdlicher Hingabe dem Haushalte vor. (TM, 170)
Pelo que diz respeito a Fräulein von Osterloh, é de uma dedicação incansável no governo da casa. (LG, 8)

Sie *herrscht* in Küche und Vorratskammer, sie *klettert* in den Wäscheschränken *umber*, sie *kommandiert* die Dienerschaft und *bestellt* unter den Gesichtspunkten der Sparsamkeit, der Hygiene, des Wohlgeschmacks und der äußeren Anmut den Tisch des Hauses (...) (TM, 170)
Vigia a cozinha e a despensa, *trepá* aos armários da roupa, *dá ordens* à criadagem, *cuida* em todos os pormenores da economia, da higiene, dos petiscos e do bom aspecto da mesa (...) (LG, 8)

(...) sie wirtschaftet *mit einer rasenden Umsicht*, und in ihrer extremen Tüchtigkeit *liegt* ein beständiger Vorwurf für die gesamte Männerwelt verborgen (...) (TM, 170)
(...) governa *com grande precaução*. Na sua proibidade extrema *há* escondida uma constante censura a todos os homens (...) (LG, 8/9)

Auf ihren Wangen *woer glüht* in zwei runden karmoisinroten Flecken die *unauslöschliche* Hoffnung (...) (TM, 170)
Contudo nas suas faces *há* sempre duas rosetas que traduzem a esperança *sempre viva* (...) (LG, 9).

Por seu turno, no oitavo capítulo, Lopes-Graça procede algumas vezes a uma tradução coloquializante, ao utilizar termos habituais no vocabulário

activo do leitor, em detrimento de lexemas que, pela menor frequência, melhor se adequariam ao tom grandiloquente do discurso:

Schon hatte die Nacht ihr Schweigen durch Hain und Haus gegossen, und kein flehendes Mahnen *vermochte* dem Walten der Sehnsucht mehr Einhalt zu tun. (TM, 193)

Já o silêncio da noite envolve campos e casas, e nem súplicas nem advertências *conseguiram* reprimir a força do desejo. (LG, 78)

Wer liebend des Todes Nacht und ihr süßes Geheimnis *erschauete*, dem blieb im Wahn des Lichtes ein einzig Sehnen (...) (TM, 193)

Aquele que *viu* no amor a noite da morte e o seu doce mistério guarda no meio das ilusões da luz um único desejo (...) (LG, 79)

Siehe, die letzte Leuchte *verlosch!* (TM, 193)

Vede: a luz *apagou-se* por completo! (LG, 80)

Outras vezes, o tradutor opta por lexemas que reduzem a carga emotiva do trecho:

Jubel (TM, 193) / alegria (LG, 79)

ersehnen (TM, 193) / aspiram (LG, 79)

löse (TM, 193) / desliga (LG, 80)

ausschloß (TM; 193) / afastava (LG, 80)

banne (TM, 194) / afasta (LG, 82).

A utilização, no caso seguinte, de conceitos abstractos prejudica igualmente a plasticidade e intensidade emotiva do discurso, pois que, pela perda dos semas de musicalidade e luminosidade, se diluem as sensações auditiva e visual:

Die Violinläufe der grossen Steigerung *erklangen* mit *leuchtender* Präzision. (TM, 192)

As passagens rápidas dos violinos, no grande crescendo, *resultavam* com notável *precisão*. (LG, 77).

1.5. Tratamento dos aspectos motivicos

A concluir a análise do domínio estilístico, refira-se a coerência manifestada por Lopes-Graça no tratamento dos aspectos leitmotícos. Destaquem-se, a título exemplificativo, os passos seguintes, referentes

ao motivo da veiazinha (Gabriele), da deferência (Spinell) e da saúde (Anton):

(...) ein kleines, seltsames Äderchen sich blaßblau und kränklich (...) (TM, 172)
uma estranha e *doentia veiazinha azul-pálida* (LG, 16)

(...) und wieder beherrschte das blaßblaue Äderchen mit einem bedrängten und kränklichen Ausdruck ihr ganzes liebliches Gesicht. (TM, 185)
(...) e novamente a *veiazinha azul-pálida* emprestou a todo o seu lindo rosto uma expressão torturada e *doentia*. (LG, 57)

(...) hielt das eine Bein zurückgestellt und den Oberkörper vorgebeugt (...) (TM, 178/79)
(...) uma perna *para trás*, o busto *inclinado para a frente* (...) (LG, 34)

das eine Bein zurückgestellt und den Oberkörper vorgebeugt (TM, 186)
uma perna *para trás*, o busto *inclinado para a frente* (LG, 60)

(...) die Bekannschaft dieses gesunden, kleinen Anton zu machen. (TM, 196)
(...) travarem conhecimento com esse pequeno Anton *cheio de saúde*. (LG, 89)

(...) pausbäckig, prächtig und wohlgeraten (...) (TM, 206)
bochechudo, magnífico, *saudável* (...) (LG, 120).

Um reparo apenas: a tradução algo indiscriminada do termo favorito de Spinell, 'schön', que surge por 'belo' (LG, 27), 'maravilhoso' (LG, 55), 'linda' (LG, 45) e 'maravilha' (LG, 28), esbatendo-se, pela variedade lexical e morfológica, a carga irónico-motívica que a palavra assume nas falas da personagem.

2. Aspecto semântico-denotativo

2.1. Fuga ao jargão tradutório

Embora prestando especial atenção ao domínio estilístico-formal, pois que consciente da primazia da função poética, Lopes-Graça não descarta o aspecto semântico-denotativo, denunciando nas suas opções tradutórias o propósito de fidelidade à matriz. Tal objectivo não o conduz, porém, a uma tradução literal, decerto redutora e estranhante. Quando necessário, o tradutor prescinde da correspondência lexical ou morfossintáctica, em favor de equivalentes translatórios, afirmando deste modo a sua competência e sensibilidade linguística. Assim, salvo em casos que, por esporádicos, se manifestam irrelevantes, Lopes-Graça não incorre no que Levy denomina

«jargão do tradutor»⁵⁹, apresentando antes soluções que garantem a equivalência pragmático-denotativa. Alguns exemplos:

Mein Name ist gut, mein Herr, und zwar durch mein Verdienst. (TM; 203)
Tenho *um nome honrado*, meu caro senhor, e *ao meu mérito o devo*. (LG, 111)

Die Sonne ist fort. Unvermerkt hat der Himmel sich bezogen. Es fängt schon an, dunkel zu werden. (TM, 189)
O sol já desapareceu. O céu encobriu-se *quase sem se dar por isso*. *Não tardará a ser noite*. (LG, 68)

Hiermit hatte Herm Klöterjahns Gattin sich wiederholt beschäftigt. (TM, 182)
Isto tinha *dado que pensar* à mulher do sr. Klöterjahn. (LG, 48)

Seltsamerweise vermochte er dieser harmlosen Frage nicht standzuhalten. (TM, 193)
É curioso como esta inocente pergunta *perturbou* o sr. Spinell. (LG, 81).

Interessante é também o caso seguinte, em que o tradutor opta pelo que à primeira vista poderia constituir jargão tradutório, para acentuar um dos traços grotescos do esteta:

(...) in Pelzschuhen, die seinen Füßen einen phantastischen Umfang verliehen
(...) (TM, 181)
(...) com botas forradas que lhe tomavam os pés *fantasticamente grandes*. (LG, 42).

Tal acentuação é conseguida através do efeito de estranheza e da imagem gráfica do advérbio que, sendo hexassilábico, parece reflectir a invulgar dimensão dos pés de Spinell.

Na ausência de equivalentes oportunos o tradutor recorre ao procedimento compensatório. Dois exemplos:

Klöterjahn, enfurecido com o tom sobranceiro da carta de Spinell e habituado profissionalmente à acção directa e imediata, dirige-se ao quarto do escritor:

Herr Klöterjahn pochte an Herm Spinells Stubentür; er hielt einen großen reinlich beschriebenen Bogen in der Hand (...) (TM, 201)
O sr. Klöterjahn bateu à porta do quarto do sr. Spinell; brandia na mão uma grande folha de papel lindamente escrita (...) (LG, 102).

Utilizando 'brandia' em vez de 'segurava', o tradutor sugere a irritação e indignação do marido de Gabriele e recupera deste modo traços semânticos de 'pochen' que o vulgar verbo 'bater' não tinha podido transmitir.

⁵⁹ Cf. LEVY, J. — *Op. cit.*, pp. 112-113.

Para desgosto dos participantes na excursão de trenó e contrariando os argumentos persuasivos do director, Gabriele anuncia a sua intenção de permanecer no sanatório. Não querendo dispensar a companhia da amiga, a sra. Spatz toma idêntica decisão, alegando enjoar em viagens de trenó. Impossibilitado de implicitar, como no texto alemão (através do recurso ao conjuntivo), a inautenticidade da razão aduzida, o tradutor introduz um verbo performativo que explicita o acto de fala subjacente à construção matricial:

(...) da das Fahren sie seekrank *mache*. (TM, 188)
os passeios de trenó agoniavam-na, *pretextou* ela. (LG, 64).

2.2. Casos pontuais de não-equivalência denotativa — interpretação viciada, erros filológicos e equivalentes nacionais

O tradutor só pontualmente prejudica a equivalência semântico-denotativa. Os casos de interpretação viciada⁶⁰ resultam geralmente da complexidade ou especificidade linguística dos respectivos passos matriciais, não se deturpando sobremaneira o sentido global dos mesmos:

(...) fast täglich einen oder zwei (...) (TM, 177)
(...) uma ou duas cartas, pelo menos, por dia; (LG, 29)

(...) meistens gar keine Antwort erhielt. (TM, 197)
nunca tinham resposta, pela maior parte das vezes. (LG, 92).

No exemplo seguinte, a incongruência morfológica radica no facto de Lopes-Graça não se aperceber do valor catafórico do pronome pessoal, transformando por isso o complemento directo em sujeito da frase:

Wie sie fassen, wie sie lassen, diese Wonne fern den Trennungsqualen des Licht?
(TM, 194)
Como nos enlaçam, como nos abandonam — oh, delícias, longe do tormento das ilusões e das separações trazidas pela luz! (LG, 82).

Maior relevância adquire a falta de equivalência no excerto subsequente onde o encadeamento de orações subordinativas, a construção paralelística, a expressão apostrofada, a elipse e o cunho metafórico do discurso redundam

⁶⁰ De entre os desvios ocasionais praticados pelo tradutor, Levy destaca, no plano denotativo, os que resultam, por um lado, da interpretação deficiente do passo original e, por outro, da troca de palavras homónimas, homógrafas (cf. LEVY, J. — *Op. cit.*, p. 42).

no adensamento semântico, sintáctico e estilístico do passo, tornando a sua compreensão e transposição intersistémica particularmente difícil:

Dann, wenn das Blendwerk erleicht, wenn in Entzücken sich mein Auge bricht:
das wovon die Lüge des Tages mich ausschloss, was sie zu unstillbarer Qual
meiner Sehnsucht täuschend entgegenstellte, — *selbst* dann, o Wunder der
Erfüllung, selbst dann bin ich die Welt. (TM, 193)

A mentira empalidece, quando os meus olhos se fecham no arrebatamento da morte. Mas tudo aquilo de que a ilusão do dia me afastava ou o que enganosamente me opunha para tormento do meu desejo inapaziguado, tudo se realiza milagrosamente, e «então sou eu próprio o mundo». (LG, 80).

Explica-se assim, de algum modo, a relativa arbitrariedade de Lopes-Graça, que não só procede à fragmentação da sequência sintáctica, como altera o perfil da mesma (introduzindo conjunções coordenativas e desrespeitando, logo no início, a hierarquia das orações subordinadas).

Dificuldade translatória constitui também para Lopes-Graça a estrutura designada em inglês por «question-tag», a qual se caracteriza por uma asserção (afirmativa ou negativa), seguida de uma interrogação que, denunciando a expectativa do emissor, convida o receptor a pronunciar-se. Não se apercebendo do modelo gramatical subjacente, o tradutor altera a ordem sintáctica e transforma a proposição assertiva em frase interrogativa:

Nein, nicht ganz, wie? (TM, 204)

Como? Não está completamente? (LG, 113)

Aus der Lunge, wie? (TM, 204)

Como? Dos pulmões? /LG, 113).

Tal solução esbate um dos traços fundamentais de Klöterjahn, já denunciado no seu discurso eufemístico e que assume especial relevância nesta fase final do percurso diegético: a dificuldade de admitir publicamente a grave doença da esposa.

Da falta de equivalência denotativa resulta, no passo seguinte, alguma comicidade:

(...) und die Herren mit den unbeherrschten Beinen waren ganz außer Rand und Band. (TM, 187)

(...) e os doentes das pernas claudicantes *pulavam* (...) (LG, 62).

O texto de partida não indica de que modo os pacientes expressivos expressaram o seu entusiasmo ao saberem da planeada excursão. É, contudo, algo inverosímil que doentes sofrendo de parcial incapacidade motora desatassem a pular numa sala do sanatório!

Relativamente esporádicos os erros filológicos não afectam sobremaneira a equivalência denotativa nem dificultam a compreensão do

texto. De entre os casos menos aceitáveis destacaria, por um lado, a tradução imprópria de «Luftröhre» (TM, 172; *passim*) [traqueia] por «laringe» (LG, 15; *passim*) que assim modifica um motivo central da novela e, por outro lado, a troca de parónimos, pela inversão de sentido que determina:

(...) ein betäubendes Brausen maßloser Befriedigung (...) (TM, 195)
um imenso bramido de *insatisfação* (LG, 84)

(...) von sanftem Ausdruck (...) (TM, 176)
(...) uma expressão *dura* (...) (LG, 26)

(...) bis zu (...) einem verhängten Fenster (...) (TM, 205)
(...) até certa janela *aberta* (...) (LG, 116)

(...) kleine schaue Genugtuungen (...) (TM, 180)
(...) satisfaçãozinhas *estultas* (...) (LG, 39).

Certos erros lexicais denunciam a distração do tradutor. Um exemplo:

Das grüne Moos sproß in den Fugen der verwitterten Mauern, die seine verträumte Wildnis umschlossen. (TM, 198)
Musgo verde crescia nas fendas dos muros, esboroados pelo tempo, que cercavam este deserto encantado. (LG, 95).

A aridez de um deserto não é compatível com a paisagem luxuriante, ainda que agreste, do jardim descrito!

A incorrespondência lexical parece advir algumas vezes de uma postura pontualmente assimiladora, como nos casos seguintes em que o tradutor opta por equivalentes nacionais, alterando as relações de espaço (verticalidade em vez de horizontalidade):

Weiß und geradlinig *liegt* es mit seinem langgestreckten Hauptgebäude (...) (TM, 170)
Alviniente e rectilíneo, o Sanatório *ergue-se* com o seu grande corpo central (...) (LG, 7) ⁶¹

Sie endigte da, wo der Vorhang sich *teilt*(...) (TM, 192)
A pianista parou no momento em que o pano *sobe* (...) (LG, 77)

Die Dämmerung war weit *vorgeschritten*. (TM, 192)
O crepúsculo já *descia* há muito. (LG, 78).

⁶¹ A tradução oblitera a dimensão letárgica que o sanatório inicialmente adquire no texto original. Curiosamente a ilustração do edifício que abre a segunda edição do texto português corrobora a opção centrífuga de Lopes-Graça, esboçando uma imagem bem familiar ao novo público-leitor.

3. Aspecto pragmático

3.1. Antroponímia e toponímia

A intenção de fidelidade à matriz não impede Lopes-Graça de atender ao aspecto pragmático. Assim, sem prejuízo da equivalência semântico-denotativa, o tradutor opta em alguns momentos por soluções de cunho centrifugal, movido não tanto por um propósito assimilador, antes pela preocupação de respeitar o carácter literário e garantir a correcta apreensão do texto ⁶².

Atente-se, antes de mais, no tratamento das formas antroponímicas e toponímicas, onde Lopes-Graça manifesta uma atitude de compromisso, apresentando a forma institucionalizada, no caso de nomes e designações existentes na língua portuguesa,

Tristan (TM, 194) / Tristão (LG, 81)
 Isolde (TM, 194) / Isolda (LG, 81)
 Brangäne (TM, 193) / Brangania (LG, 80)
 Gabriele (TM, 173) / Gabriela (LG, 17)
 Anton (TM, 196) / António (LG, 90)
 Ostsee (TM, 196) / Báltico (LG, 89),

e transcrevendo, sem qualquer adaptação à fonética e morfologia do português, os nomes e as designações destituídos de equivalentes translatórios:

Spinell,	Klöterjahn,	Eckhof,
Spatz,	Höhlenrauch,	Osterloh,
Leander,	Müller,	Einfried.

O tradutor recusa neste caso o procedimento substantivo ⁶³, preferindo uma atitude dissimiladora. Esta opção revela-se a um tempo louvável e insatisfatória, pois que, se garante, por um lado, a coloração local, veda, por outro, ao leitor português a riqueza conotativa das formas originais que, pela sua carga cómico-grotesca e/ou sociocultural, assumem marcada relevância no delineamento de personagens e situações ⁶⁴.

⁶² Koller sublinha que qualquer tradução patenteia, em maior ou menor grau, traços de heterovalência, resultantes da especificidade do sistema linguístico e público-receptor, da ambiguidade e historicidade do texto de partida, que permita interpretações distintas, e da não-coincidência dos objectivos de autor e tradutor (cf. KOLLER, W. — *Op. cit.*, p. 92).

⁶³ Sobre o conceito de «substituição» e o tratamento da antroponímia, vd. LEVY, J. — *Op. cit.*, pp. 86-95.

⁶⁴ O recurso à explicação em nota-de-rodapé teria colmatado parcialmente a insuficiência da simples transcrição.

3.2. Formas de tratamento e cortesia

Também na transposição das formas de tratamento e cortesia Lopes-Graça patenteia o propósito de garantir a coloração local sem dificultar a compreensão do texto. Deste modo, traduz, com algumas adaptações ao contexto linguístico-cultural de chegada, «Herr» (TM, 172; *passim*) por «sr.» (LG, 12; *passim*), «Frau» (TM, 177; *passim*) por «senhora» (LG, 30; *passim*), «Doktor» (TM, 170; *passim*) por «Dr.» (LG, 8; *passim*), limitando-se a transcrever «Fräulein» (LG, 8; *passim*), termo sobejamente conhecido do leitor português de então⁶⁵.

3.3. Pronomes pessoais na 3.ª pessoa

Exemplo significativo da atenção de Lopes-Graça ao código pragmático constitui ainda a substituição pontual dos pronomes pessoais «er/sie» por nomes próprios ou substantivos correspondentes, para evitar qualquer sugestão de indelicadeza:

Sie spielte das Nocturne in Es-Dur, opus 9, Nummer 2. (TM, 191)

A mulher do sr.ª Klöterjahn tocou o Nocturno em mi bemol maior, op. 9., n.º 2. (LG, 72)

Sie trug das Kleid vom Tage ihrer Ankunft. (TM, 191)

A jovem enferma trazia o mesmo vestido do dia em que chegara. (LG, 72/73)

(...) und sie wandte die Seiten und begann mit dem zweiten Aufzug. (TM, 193)

(...) e a *pianista* voltou as páginas e começou a tocar o segundo acto. (LG, 78)

In gelblicher Dämmerung saß er über die Platte des Sekretärs gebeugt und schrieb

(...) (TM, 197)

No crepúsculo amarelado, o *sr. Spinell*, inclinado sobre a secretária, escrevia (...) (LG, 92)

Ein großer, starker Bogen (...) den er mit einer kleinen, sorgfältig gemalten und

überaus reinlichen Handschrift bedeckte. (TM, 197)

(...) uma folha de papel grande e grossa (...). O *escritor* cobria-a de uma letra miúdinha, muito bem desenhada e extraordinariamente correcta. (LG, 92)

Da war er mit einem Schritt an der Tür und riß sie auf. (TM, 204)

O *sr. Klöterjahn* deu um salto para a porta e abriu-a bruscamente. (LG, 113).

⁶⁵ O regime nacional-socialista e a 2.ª Guerra Mundial motivaram a entrada de numerosos refugiados alemães e austriacos em Portugal.

3.4. Delicticos espácio-temporais

No tratamento do aspecto técnico-narrativo Lopes-Graça evidencia uma tendência anti-ilusionística, impedindo que o leitor estabeleça uma relação empática com o universo ficcional.

No capítulo inicial de *Tristan* o narrador insinua, por um lado, a sua integração no espaço físico e humano do sanatório e, por outro, a proximidade da instância receptora, em quem, aliás, pressupõe algum conhecimento prévio. O texto português atenua uma e outra das facetas, deixando-as transparecer apenas em alguns momentos, como nos casos seguintes:

Hier ist «Einfried», das Sanatorium! (TM, 170)

Eis-nos em Einfried. Alvinite e rectilíneo, o Sanatório ergue-se (...) (LG, 7)

Er hatte seine Gattin hierher geleitet; (TM, 175)

Tinha vindo apenas para acompanhar a mulher; (LG, 25)

Oftmals saß sie, wie das ihre Vorschrift war, stundenlang im sonnigen Frost auf der Terrasse. (TM, 181)

Fazia frequentes repousos de algumas horas, conforme lhe tinha sido prescrito, cá fora no terraço gelado, mas cheio de sol. (LG, 42)

(...) eine anschauliche Art, den K-Laut ganz hinten im Schlunde Zu bilden und 'Buttersemeln' zu sagen, daß jedermann Appetit bekommen mußte. (TM, 173)

(...) pronunciava estas palavras de tal maneira, com uma sonoridade tão do fundo da garganta, que até *nos* abria o apetite... (LG, 18).

É certo que nos dois últimos exemplos o tradutor até acentua o posicionamento homodiegético da instância narrativa e a proximidade narrador/narratário, ao introduzir, respectivamente, o autodiegético e o pronome inclusivo. De um modo geral, contudo, Lopes-Graça opta pela substituição e obliteração dos autodiegéticos:

Aber es halten sicht nur Phtisiker, es halten sich Patienten aller Art, Herrn, Damen und sogar Kinder hier auf (...) Es gibt hier gastrisch Leidende (...) (TM, 170)

Mas não existem apenas tuberculosos *em Einfried*; há outros doentes — homens, senhoras e até crianças (...). *No Sanatório* encontram-se gastrálgicos (...) (LG, 9)

Ja, es geht lebhaft zu *hierselbst*. (TM, 171)

Reina grande animação *em Einfried*. (LG, 10)

(...) denn Herr Spinell ließ wissen, daß er *heute* nachmittag arbeiten wolle; (TM, 187)

(...) o sr. Spinell, com efeito, alegou que *nessa tarde* tinha muito que fazer (...) (LG, 63)

(...) *hier* unbekannter Platten (...) (TM, 175)

(...) *acepipes* totalmente desconhecidos (...) (LG, 22)

(...) Mittagessen, das *heute* schon gegen zwölf Uhr stattgefunden hatte (...) (TM; 188)

(...) almoço que, por causa do passeio, tinha sido servido ao meio-dia (...) (LG, 64)

An der Tür *dort* hinten machte er halt (...) (TM, 195)

Ao chegar à porta do fundo, parou (...) (LG, 84)

Esta atitude não só determina a atenuação da perspectiva figural, como acentua o distanciamento espaço-temporal do universo diegético em relação à instância receptora.

4. Estruturação e dimensão do texto

4.1. Organização de capítulos e parágrafos

Passados em revista os domínios estilístico-formal, semântico-denotativo e pragmático, abordarei, a finalizar, o aspecto não menos importante da estruturação textual.

Seguindo o manuscrito, várias edições de *Tristan* dividem a novela em partes numeradas de um a doze. Não assim o texto português que apresenta catorze capítulos, resultando os dois suplementares da subdivisão da sexta e da sétima partes. Tal atitude, que contraria, aliás, a preocupação de fidelidade de Lopes-Graça, poderá resultar de um eventual propósito enfático-diferenciador. Com efeito, através da primeira subdivisão, o tradutor autonomiza o último dos três diálogos de Spinell e Gabriele, cujo tema é, já não, como nos precedentes o ascetismo do escritor, mas sim a sua relação com o sexo feminino, de especial relevância na trajectória diegética. Por sua vez, ao subdividir o sétimo capítulo, o tradutor destaca a mudança na saúde e no comportamento de Gabriele, despoletada pela conversa sobre a sua infância e adolescência.

Ainda que não respeitando rigorosamente o número de parágrafos, Lopes-Graça não desvirtua a organização do texto manniano. É certo que não assinala catorze dos duzentos e setenta e dois parágrafos originais e introduz vinte e oito. Note-se, contudo, que a diferença no número de parágrafos de cada capítulo é, em nove capítulos ≤ 1 ⁶⁶. Por outro lado, onze dos parágrafos criados são constituídos apenas por um período relativamente curto. A constatada alteração das relações quantitativas e distributivas de parágrafos não afecta, por isso, negativamente o perfil narrativo da novela. Pouco aceitável parece-nos, no entanto, a supressão do segundo parágrafo no capítulo 3, por originar um bloco excessivamente longo.

⁶⁶ São apenas três os casos em que a diferença é > 1 : no original o capítulo 6 apresenta vinte e sete parágrafos (contra trinta e dois na tradução), o capítulo 7 sessenta e cinco (contra sessenta e oito na tradução) e o capítulo 8 sessenta e um (contra setenta e nove na tradução).

4.2. Casos pontuais de omissão

Lopes-Graça não amputa o texto de partida, transpondo-o integralmente para a língua de chegada. Só no décimo primeiro capítulo se detecta a omissão de um período, aliás relevante para a caracterização irónica do esteta:

Es war der einzige Moment dieses Auftritts, in dem er ein wenig Würde an den Tag legte. (TM; 202)

Não atentando o passo suprimido contra a expectativa do leitor ou o código censorial vigente, nem constituindo especial dificuldade translatória, tal supressão parece-nos relevar dum acto involuntário do tradutor.

Os restantes casos de omissão não obliteram sobremaneira valores semânticos ou estilísticos matriciais, tratando-se, na sua maioria, de termos ou expressões facilmente deduzidos a partir do espaço contextual ou repetidos no interior do período em que se situam. Como significativos destacaria apenas os passos abaixo transcritos, onde se esvanece, pela desmontagem da repetição, o tom sermonístico-oratório de Spinell:

Ich hätte sie gesehen, hätte sie deutlich in Ihrem Haar gesehen (...) (TM, 185)
Tê-la-ia visto, sem dúvida, pousada nos seus cabelos (...) (LG, 56)

(...) das, was ich sehe, was seit Wochen als eine unauslöschliche Vision vor meinen Augen steht (...) (TM, 198)
(...) o que a meus próprios olhos se apresenta há algumas semanas como uma visão inefável (...) (LG, 94)

Sie sahen sie, diese Todesschönheit: sahen sie, an, um ihrer zu begehren. (TM, 199)
O senhor contemplou esta beleza de morte para a desejar (LG, 97),

e a intensidade emotiva de Klöterjahn,

Aber Sie haben gegen mich intrigiert, hinter meinem Rücken gegen mich intrigiert (...) (TM, 203)
(...) o senhor andou a fazer intrigas nas minhas costas a meu respeito... (LG, 109),

e se abranda, pela supressão das marcas de carácter socioetnológico (que servem o «image-work») e da partícula justificativa-argumentativa, a postura interesseiramente submissa da Rätin Spatz:

Ich ziehe nur meine Stiefeln an, wenn sie erlauben. Ich habe nämlich auf dem Bette gelegen, müssen sie wissen.
Apenas o tempo de calçar os sapatos; estava deitada em cima da cama. (LG, 66).

4.3. Redução textual: concisão e aditamentos esporádicos

Não obstante a especificidade dos dois sistemas linguísticos, o texto português não se afasta sobremaneira, na sua dimensão, da obra original ⁶⁷. Tal facto fica a dever-se, em primeiro lugar, ao pendor sintetizante de muitas das soluções translatórias. Pelo recurso a equivalentes lexicais e morfossintáticos, Lopes-Graça transmite, de forma sucinta, os valores semântico-denotativos da matriz, garantindo a concisão (e fluidez) do texto de chegada. Salientem-se alguns exemplos:

(...) sprach mit weicher Stimme einen *an alle gerichteten* Gruß (...) (TM, 177)
(...) fez um cumprimento *geral* numa voz velada (...) (LG, 29)

mit Buchstaben, von denen *einen jeder* aussah wie *eine* gothische Katedrale. (TM, 176)

(...) com letras que pareciam catedrais góticas. (LG, 28)

(...) daß er noch nicht *mehr* Bücher verfasst hatte *als dieses eine* (...) (TM, 176/77)

(...) que ainda não tivesse escrito *outros* livros (...) (LG, 28)

Da *machte* Herr Spinell *kehrt* und *ging von dannen*. (TM, 206)
Então o sr. Spinell *arreprou* caminho. (LG, 121).

No caso seguinte o tradutor opta pela referência breve ao momento litúrgico, suficientemente explícita para um público tradicionalmente católico, prescindindo assim duma descrição mais pormenorizada:

(...) wie der Priester *das Allerheiligste über sein Haupt erhebt*. (TM, 192)
(...) como um padre *no momento da elevação*. (LG, 77).

Em alguns momentos o tradutor dilui orações coordenadas e subordinadas pela supressão das respectivas conjunções e formas verbais, favorecendo assim a plasticidade do discurso, sem prejudicar sobremaneira as equivalências denotativa e rítmica:

Er war mittelgroß, breit, stark und kurzbeinig *und* besaß ein volles rotes Gesicht mit wasserblauen Augen, *die* von ganz hellblonden Wimpfern beschattet waren (...) (TM, 175)

Era *meão* de corpo, forte, atarracado, de pernas curtas, um *carão* vermelho com olhos azul-marinho, *sombreados* por pestanas completamente loiras (...) (LG, 21).

⁶⁷ Koller refere que o habitual alargamento dos textos de chegada radica, por um lado, na incongruência estrutural das duas línguas e, por outro, na integração, para promover a legibilidade, de informações suplementares (cf. KOLLER, W. — *Op. cit.*, p. 86). Lopes-Graça contraria o procedimento usual: às 13899 palavras do texto alemão correspondem 13430

Veja-se ainda o passo seguinte, onde a atitude sintetizante do tradutor dá azo a um jogo de palavras que salienta a comicidade do esteta:

Ich habe die Dame mit Vorübergehen nur mit einem halben Blicke gestreift, ich habe sie in Wirklichkeit nicht gesehen. (TM, 181)
Ao passar, mal a vi; na verdade, não a vi. (LG, 45).

Determinante para o não alargamento do texto português é, por outro lado, a quase inexistência de informações suplementares. Com efeito, os aditamentos que se detectam, além de pontuais, reduzem-se, na sua maioria, a termos ou expressões isolados que explicitam valores latentes no passo matricial,

(...) an einem Frosttage, reiner und leuchtender als alle, die vorhergegangen waren (...) (TM, 187)

(...) num dia gelado, *mas* mais puro e límpido do que os anteriores (...) (LG, 62)

Sie hüstelte und sagte dann (...) (TM, 191)

Tossiu um pouco, *fez ligeira pausa* e depois continuou (...) (LG, 71),

ou enfatizam a carga emotiva do discurso das personagens:

(...) so setzen Sie Ihrer Abgeschmacktheit die Krone auf! (TM, 203)

(...) então *digo-lhe* que atingiu o cúmulo da insensatez!

(...) erzähle sie ohne Kommentar, ohne Anklage und Urteil, nur mit meinen Worten. (TM, 198)

Faço-o sem comentários, sem acusar nem julgar, *conto-a* apenas nas minhas *próprias* palavras (LG, 94).

Mesmo em casos de informação adicional Lopes-Graça introduz apenas um termo, um sintagma ou uma pequena oração:

(...) drei hübsche Kinder mit ihrer nurse (...) (TM, 175)

(...) três lindas crianças, com a sua *competente* 'nurse' (...) (LG, 22)

Ein grünausgeschlagener Spieltisch war vorhanden (...) (TM, 179)

Mais longe, uma mesa de jogar com um tampo de pano verde (...) (LG, 36)

Wir saßen alle auf kleinen Feldsesseln rund um den Springbrunnen herum... (TM, 184)

Sentávamo-nos todas em bancos (*ou como podíamos...*) à volta do tanque. (LG, 55).

CONCLUSÃO

O estudo comparativo-descritivo-valorativo a que vim procedendo permitiu-me assinalar méritos e deficiências da versão portuguesa de *Tristan*. Com base nas informações assim obtidas, procurarei agora, em jeito conclusivo, elaborar uma apreciação global do trabalho de Lopes-Graça, evidenciado a estratégia translatória subjacente.

No processo de transposição intersistémica, Lopes-Graça atende prioritariamente ao domínio estilístico-formal, conservando e, por vezes, intensificando os requisitos matriciais. Apenas esporadicamente se verificam casos de atenuação ou nivelamento estilístico que, por isso mesmo, não contrariam a equivalência conotativo-formal, nem desmentem a sensibilidade estética do tradutor.

Idêntico propósito de fidelidade manifesta Lopes-Graça no domínio semântico-denotativo, onde a fuga ao jargão tradutório e o carácter conciso de muitas soluções atestam a competência do tradutor na língua portuguesa. Os casos de interpretação viciada e os erros filológicos que, sem impedirem a equivalência denotativa, esbatem pontualmente o rigor da tradução, revelam dum conhecimento deficiente da língua de partida ou de eventuais faltas de atenção.

A preocupação de fidelidade manifesta-se ainda no facto de Lopes-Graça não amputar, salvo a omissão de um período e de termos isolados, o texto de partida e conservar, mesmo alterando ligeiramente as relações quantitativas e distributivas de capítulos e parágrafos, o perfil narrativo da novela.

Pelo aproveitamento das potencialidades lexicais e morfossintácticas do português e o recurso criterioso à técnica compensatória, o tradutor não apenas supera a falta de equivalentes adequados, como actualiza valores latentes no texto de partida.

Não obstante a sua intenção de fidelidade à matriz, Lopes-Graça não descarta o sistema linguístico-cultural de chegada, optando esporadicamente por equivalentes funcionais que favorecem a legibilidade do texto. Contudo, o tratamento das formas antroponímicas, toponímicas e de cortesia mostra a relutância do tradutor em adoptar um procedimento centrifugal.

Na sábia conjugação da natural exigência de fidelidade translatória com a legítima imposição de ajustamento recepional, *Tristão* constitui, em meu entender, recomendável¹ via de acesso à obra original e, deste modo, importante contributo para a recepção portuguesa de Thomas Mann. Se o privilégio das equivalências conotativa e formal se explica pela natureza estética do texto de partida, a recusa da orientação predominantemente assimiladora releva, assim o julgo, dum estratégia anti-ilusionística, justificada pelo horizonte de expectativa do novo público-receptor.

Ana Isabel Gouveia Boura

Parade, 23.7.87

Exma Senhora:

Respondo, na medida em que é possível fazê-lo corretamente, às perguntas que me fez a respeito de traduções portuégas de novela Tristão, de T. Mom.

1. Não me lembro qual a edição original que utilizei para o texto.
2. Não usei outras traduções além da original, em língua alemã, no que foi secundado por Hildegard Bellenkort, amiga de nacionalidade alemã. A tradução teve duas edições: a primeira, em 1941; a segunda (ilustrada), ~~em 1941~~ ^{bastante} mais tarde, mas em data não consignada no livro - ambos a cargo de Inquérito.
2. Antes do Tristão, traduzi, de espanhól, o Conto Ruivo (Lisboa, 1941) - Além destas, fiz, posteriormente, traduções de G. Keller (ainda com Hildegard Bellenkort); A Viagem de Mozart a Praga, de Edouard ~~Hallé~~ ^{Hallé}, utilizando uma edição bilingue (alemão-francês); As confissões, de Jean-Jacques Rousseau; Ifigénia em Táurida, de Goethe, com Maria Antónia Pulido Valente (nunca editada); e Pierrette e O Prior de Tours, de Balzac - além de uma meia dúzia de obras sobre esse

tos musicais, como, por exemplo, o monumental Beethoven - Grande Período, Crisóforo, de Romain Rolland.

3. Lector com certa constância de T. Mann, é possível que tenha sido a matéria musical da novela *Tristão* que me levou a abordar a sua tradução.
 4. Não compreendo o que possa ser "a intenção de facilitar a leitura aos leitores" de uma obra traduzida para além da "fidelidade ao original", que H. Bethencourt e eu procuramos seguir na *Tradução Tristão*.
 5. Está, desde 1973, ^{em curso} a edição em 18 vols. das minhas *Obras Literárias*, através dos editores Cosmos e Cominho. Para a matéria literária propriamente dita aí haverá - mas, enfim, é essa a designação corrente para aqueles escritores que não são ^{apenas} ~~que~~ é usual chamar "literatos"; isto é, cultores de literatura.
- Deixo V. Exa. recitar os meus ardidos cumprimentos.

Amândio Lopes-França

