

U. PORTO



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

**POESIA MUDADA
PARA PINTURA**

DA PALAVRA À IMAGEM

- A QUESTÃO DA TRADUÇÃO

TRADUÇÃO

ORIENT. P/ EMÍLIO REMELHE

JOÃO BARROSA

PORTO

2020

Poesia mudada para Pintura.

Poesia mudada para Pintura.

*Da palavra à imagem,
a questão da tradução.*

João Barrosa

Dissertação apresentada à FBAUP para obtenção de grau
de Mestre em Artes Plásticas – Ramo Pintura, sob a orientação do
Professor Doutor Emílio Augusto Figueiredo Remelhe
2020



À memória de meu avô

GRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Professor Emílio Remelhe pela compreensão e, principalmente, pelo discurso espontâneo, sincero e interessado das nossas conversas. Devo-lhe esta oportunidade e o cuidado que está presente nas matérias aqui expostas.

Aos meus pais pela imensa paciência e apoio em momentos de stress intenso. Sem a sua presença, as palavras que se seguem não seriam possíveis. Foram eles que permitiram um distanciamento e o progresso desta dissertação.

Ao João Paulo e ao António pela ajuda e amizade honesta, não só ao longo deste processo, mas desde o nosso início.

À Catarina, porque sim!

Abstract

The presented dissertation searches a translation from Poetry to Painting and, as such, composes a proposal for interception between the fields. A viability that intends to be proven by the investigation of the elements of convergence between the areas, and by the way this intersection happens.

The affinity between the two areas is not the only center of this analysis. A Kantian analogy as a study, which proposes a perfect similarity between two completely different cases, is established as a premise and is the tangent point, proposed here as translation, that becomes the object of study.

A study of Translation as an independent area of Painting and Poetry, which has the potential to establish creative relationships between them.

From this study results a questioning of the theories of the relationship between these two areas and, in effect, a survey of concepts that are intrinsic to them. Concepts such as the definition of the translator himself, a deepening of the notions of author and work and, as a result of this analysis, a deepening on the subject of the individual. A linguistic study of this problem is carried out at the same time, from the perspective of translation from Painting to Poetry. Other relationships in areas such as Drama, Music, or even within the area of Painting, will be inserted to illustrate the points defended.

It is an investigation that seeks to explore and expand the field of translation, through its potential to creatively serve the individual. A search for the feasibility of establishing an autonomy and a statute of creative/artistic area at the field of Translation

Resumo

A dissertação apresentada procura uma tradução de Poesia para Pintura e, como tal, estabelece uma proposta de intercepção entre os campos. Uma viabilidade que pretende ser comprovada pela investigação dos elementos de convergência entre as áreas, e pela forma como esse cruzamento se proporciona.

A afinidade entre as duas áreas não é unicamente o centro desta análise. A analogia Kantiana como estudo, que propõe a semelhança perfeita entre dois casos completamente diferentes, estabelece-se como premissa e é o ponto tangente, aqui proposto como tradução, que se o torna objeto de estudo.

Um estudo da Tradução como área independente da Pintura e Poesia, que possui o potencial de estabelecer relações criativas entre elas.

Desse estudo resulta um questionamento das teorias da relação entre estas duas áreas e, com efeito, um levantamento de conceitos que lhes estão intrínsecos. Conceitos como a definição do próprio tradutor, um aprofundamento das noções de autor e obra e, como consequência dessa análise, um parecer sobre o assunto do indivíduo. É feita, a par, uma incursão pelos estudos linguísticos deste problema, a partir da perspectiva de tradução de Pintura para Poesia. Outras relações em áreas como o Drama, Música, ou até mesmo dentro da área da Pintura, serão inseridas para ilustrar os pontos defendidos.

Trata-se de uma investigação que procura explorar e expandir o campo da Tradução, mediante o seu potencial de servir criativamente o indivíduo. Uma pesquisa para a viabilidade de atribuição de uma autonomia e de um estatuto de área criativa/artística ao Campo da Tradução

índice.

- Introdução

- Capítulo I

o tradutor.	17
duas abordagens. dualidades polarizantes.	20
o autor e a obra.	29
o indivíduo.	39
referências bibliográficas	44

- Capítulo II

uma relação clássica.	47
Lessing e além.	49
ekphrasis.	55
referências bibliográficas	58

- Capítulo III

da imagem.	60
do drama.	62
da música.	65
da pintura.	67
para um método (de tradução da Poesia em Pintura).	72
referências bibliográficas	79

- Conclusão 81

- Anexos 83

- introdução

Ao apresentar o leitor com o título Poesia mudada para Pintura, demonstro a intenção de iniciar um diálogo entre as duas áreas. O texto que se segue, constitui um estudo sobre o ato de dialogar, a partir do ato de tradução. Uma ponderação sobre a prática da Tradução e classificação que normalmente lhe é atribuída. Esta interação que proponho, visa compreender a viabilidade da comunicação entre as duas áreas artísticas da Poesia e Pintura, e procura inserir a tradução nessa interação como campo de possibilidade artística.

O primeiro capítulo que apresento, centra-se na problemática de definição de tradutor. Um problema histórico, que depende de um contexto socioeconómico. Um problema de complexidade e um problema de abordagens. Ao manifestar o problema das abordagens, tenho o intuito de demonstrar o carácter polarizante formal e conceptual da Tradução. Dualidades polarizantes como perda/salvação, idílico/imperfeição, liberdade/fidelidade, original/reprodução, cópia/criação que a habitam em

conflito. É apresentado também, em seguimento das reflexões anteriores, um estudo sobre o autor e a obra, a partir da esfera do tradutor. Procura-se aqui, compreender a diferença entre uma obra artística e uma obra de tradução, compreender as questões de liberdade associadas a uma e a outra, e, nomeadamente, os pontos de tangência que encontramos entre a Obra de Arte e uma tradução. Introduzimos o conceito de *Liveliness* de Isabelle Graw, que nos permite uma nova perspectiva sobre a questão da obra. Será com essa introdução que será feita uma análise do conceito de autor. Uma crítica, maioritariamente focada na obra de Foucault que, mais uma vez, coloca em paralelo a atividade e definição de autor com a de tradutor. O produto desta analogia origina uma terceira e última parte do primeiro capítulo. Um ponto dedicado ao local de convergência de todos os assuntos até então aprofundados – o indivíduo. A partir de uma visão palanteana, procuro inserir as técnicas, abordagens e definições de tradução num espectro de igualdade perante as outras áreas e assuntos aqui exibidos.

O segundo capítulo visa demonstrar uma relação histórica e essencial entre as áreas da Poesia e Pintura. Uma pequena introdução clássica, para um capítulo que se centra maioritariamente no estudo do posicionamento de Lessing sobre esta questão. Na última parte do capítulo apresento um caso curioso, em que a premissa desta dissertação ficaria resolvida se o seu título fosse *Pintura mudada para Poesia*. Trata-se do conceito de Ekphrasis, encontrado na área da Poesia para definir essa transferência.

O último capítulo desta pesquisa está focado na fundamentação de uma tradução possível. Aqui, não só são aprofundadas as relações entre as várias artes, como são apresentadas situações de sucesso de tradução entre elas. Uma análise das áreas dramática e musical, assim como o estudo da própria tradução dentro da Pintura. Esta base de desfechos positivos, resultam num último ponto desse capítulo – a possibilidade de construção de um método para a tradução de Poesia em Pintura.

- Capítulo I

o tradutor.

...é por os homens falarem línguas diferentes que a tradução existe.

(Ricoeur, 2005, pág.24)

O ato de traduzir sofreu múltiplas alterações ao longo dos vários períodos históricos, desde as diferenças de métodos e de perspectivas sobre esse ato em si, até à própria noção de tradução. Contudo, a partir do momento em que existem línguas diferenciadas, o papel do tradutor foi sempre persistente e duradouro. O que se alterou, o que evoluiu, foi a forma como ele é definido.

De forma muito concisa, Christine Zurbach, quando necessita introduzir o conceito de tradução (literária) no seu estudo sobre uma variante específica da tradução (teatral), define-o como *um acto de comunicação (...) mais precisamente, como uma extensão do processo de comunicação no qual o código linguístico utilizado na produção da mensagem é comum ao emissor e ao receptor* (Zurbach, 2007, pág.21). Zurbach, para além de considerar o ofício de tradutor como um trabalho de reescrita, regulado por normas, considera o tradutor como situado em dois planos: um plano linguístico normativo de trasladar um texto de uma língua para outra e um plano estético de equivalências e associações que obedecem a uma mensagem.

O problema da abordagem que a autora faz ao tema é exatamente o seu caráter sucinto. Compreende-se que se trata aqui apenas de uma forma de introdução a uma temática específica desenvolvida por Zurbach, e poderíamos, portanto, desculpar este sintético sumário. Se escolhi citar a autora, não foi para denegrir qualquer aspeto do seu trabalho, mas para expor uma decisão sobre o rumo desta dissertação. Poderia adotar a estratégia de escrever uma definição breve e clara para este trabalho, visto que se trata, inclusive, de um prelúdio à essência da questão que pretendo tratar. No entanto, argumento que será na

exploração da complexidade deste assunto, que encontrarei os pontos necessários para a defesa de uma perspectiva sobre o tema de tradução. É o seu caráter complexo que permite diferentes abordagens e, em vários casos, pontos de vista antagônicos

O seu caráter complexo tem origem num ponto bastante elementar: não existe uma correspondência direta entre todas as palavras que compõem uma e outra língua. As diferentes línguas diferem umas das outras em planos que ultrapassam o campo da fonética. Caso tal não acontecesse, o papel do tradutor *seria sempre uma tarefa tão puramente mecânica como no domínio dos negócios*; (Schleiermacher, 2003, pág.39) e o leitor, perante uma obra traduzida, poderia afirmar ter em sua posse uma obra equivalente, na sua totalidade, à obra original. A complexidade do tema deixaria de existir, assim como o conjunto das problemáticas a ele associadas, e o tradutor assumiria uma atitude meramente contabilística. Não sendo esse o caso, é necessária a existência de uma essência comum entre as línguas para que seja possível a sua tradução. É a procura de um *fundo comum que proporcionou a procura de uma língua universal* (Ricoeur, 2005, pág. 27). A procura de um meio que conecte dois textos em duas línguas distantes, a procura de um terceiro texto que alcance uma união simbiótica entre os dois.

A complexidade linguística associada a uma obra de arte literária, proporciona ao campo da tradução o estatuto de atividade contínua e infindável. Com isto pretendo afirmar que a procura da obra original, através da tradução, é incessante, e inclui a sua contextualização histórica e cultural, das escolas, dos métodos, dos tradutores (e da tradução, caso se tratem de épocas diferentes), para ser possível assimilar a titânica tarefa de chegar a uma ideia aproximada de perfeição, uma perfeição/ideal, que depende do conjunto de fatores que acabei de enunciar. Essa ambição, de pretender alcançar o inatingível, transforma-se em algo de absurdo quando se advoga ser possível substituir a obra original pela tradução, após atingir o estado de totalidade/perfeição. A

tradução é apresentada como o espelho e a imagem refletida como a segunda língua: uma proximidade irmã, que Benjamin define como a procura de uma linguagem pura. A essa procura, horizontal e inacessível, responde deste modo Paul Ricoeur:

Sob todas estas figuras, o sonho da tradução perfeita equivale ao desejo de um ganho para a tradução, de um ganho que seria sem perda. É justamente desse ganho sem perda que se deve fazer o luto até à aceitação da diferença insuperável do próprio e do estrangeiro. A universalidade readquirida desejaria suprimir a memória do estrangeiro e talvez o amor pela língua de cada um, por ócio ao provincialismo de língua materna. Eliminando a sua própria história, essa universalidade converter-nos-ia a todos em estrangeiros de nós mesmos, em apátridas da linguagem, exilados que teriam enunciado à procura do asilo de uma língua chegada. Em suma, nómadas errantes.

E é esse luto da tradução absoluta que constitui o prazer da tradução. O prazer de traduzir é um ganho quando, associado à perda do absoluto linguístico, aceita a diferença entre a adequação e a equivalência, a equivalência sem adequação. É aí que reside o seu prazer.

(Ricoeur, 2005 pág. 19/20)

A tradução depende de demasiadas variantes para atingir um estatuto científico final. A perfeição ou pureza resultaria numa fixação e a sua estagnação em morte. O luto que Ricoeur propõe, permite que a tradução escape de uma responsabilidade colossal e única, e, finalmente, que seja reconhecida a sua versatilidade. A sua única constante deverá ser a procura de uma definição procura de uma definição. É essa procura incessante que permite a sua mutação, a intervenção do exterior enquanto agente transformador e, como consequência, a sua evolução.

duas abordagens. Dualidades polarizantes.

A existência de duas forças contrárias, polarizantes, seja na forma, no conceito e mesmo no resultado da sua intervenção no que respeita às questões que dizem respeito à tradução, sempre foi algo recorrente. Não se deve, no entanto, interpretar tal ocorrência como necessariamente negativa: a confluência de duas forças contrárias num mesmo ponto gera energia, que pode ter uma ação transformadora no conjunto dos elementos que envolvem as problemáticas da tradução. Contudo, normativamente são forças que coexistem com influência direta no comportamento de uma e de outra, claro, mas mutuamente necessárias para que o movimento de exploração e expansão do campo seja contínuo, para evitar a estagnação, o declínio e a decomposição desse conceito estabelecido que é a tradução.

A primeira dualidade é-nos apresentada por Ricoeur nas seguintes afirmações

O problema, de facto, é dizer a mesma coisa, ou pretender dizer a mesma coisa, de duas formas diferentes.

(Ricoeur, 2005, pág.15)

Partirei de um facto bem característico da utilização das nossas línguas: é sempre possível dizer a mesma coisa de outra forma.

(Ricoeur, 2005, pág.45/46)

Efetivamente, esta dualidade pode-se multiplicar. Quem afirma *pretender dizer a mesma coisa, de duas formas diferentes* pode atestar essa alegação. A tradução não se encontra limitada por este princípio complementar de dois elementos opostos. Não são necessariamente *duas formas diferentes*, mas numerosas formas diferentes. Se incluirmos nesta reflexão as questões espaciais, temporais e históricas, torna-se clara a imensidão de possibilidades existentes. A questão é colocada aqui num contexto de dualidade porque, para se entender o problema, são necessárias pelo menos duas entidades, ou seja, dois pontos que não sejam duas cópias um do outro, dois únicos, duas individualidades, para ser possível a introdução de duas formas de uma mesma essência. São essas formas que circunscrevem a tradução. Não se trata, na verdade, de uma restrição real, pois esta é tão limitada quanto o número de individualidades presentes no processo de tradução. O mesmo acontece com as diferentes línguas, cuja contribuição individual e constante resulta na evolução coletiva de cada uma delas. O problema apontado por Ricoeur é a impossibilidade de fixação, devido à constante mutação e criação de diferentes variações de um mesmo ponto. Com efeito, a realidade de múltiplas línguas cria a necessidade de tradução, e a realidade de múltiplas individualidades cria a necessidade de múltiplas possibilidades e variações na tradução.

Um dos pontos polarizantes que passa mais despercebido, tem a ver com o ato de traduzir e com tudo o que é necessário para o poder fazer. Será imprescindível um conhecimento vasto da matéria que irá ser traduzida, tanto da língua como do autor e dos elementos do seu tempo? Para Schleiermacher isso torna-se óbvio quando afirma: *Como se torna então infinitamente difícil e complicada a tarefa! Que conhecimento rigoroso e domínio das duas línguas pressupõe!* (Schleiermacher, 2003, pág. 41/42). Para o autor do texto Sobre os diferentes métodos de traduzir, é evidente e crucial o conhecimento do método e da matéria em si. Mas será totalmente necessário para realizar uma boa tradução? E que é realmente uma boa tradução? Quando Kropotkine,

enquanto jovem, foi forçado a traduzir obras de poesia, como forma de aprendizagem, numa língua que ainda não dominava, escreveu:

And then, is there a higher aesthetic delight than to read a poetry in a language which one does not quite thoroughly understand? The whole is veiled with a sort of slight haze, which admirably suits poetry. Words, the trivial meanings of which, when one knows the language colloquially, sometimes interfere with the poetical image they are intended to convey, retain but their subtle, elevated sense; while the music of the poetry is only the more strongly impressed upon the ear

(Kropotkin, 1989, pág. 80)

Existe um conjunto de ganhos e perdas em qualquer método e forma de abordar a tradução. A hiperespecialização e o conhecimento íntegro da vida, obra e *bios* do autor a traduzir ganhou certa estima, em especial ligada a algumas instituições, por razões óbvias. No entanto, na tradução não poderão existir ganhos sem perdas, se for rejeitada a ideia de perfeição. Foi essa conceção que levou Ricoeur a alegar: *Na tradução, também se procede a uma certa salvação e a um certo consentimento de perda* (Ricoeur, 2005, pág. 10). A hiperespecialização ganha um carácter científico, que poderá afastar, como cenário, a hipótese do *poeta que traduz o poeta*.

Também encontramos presente a dualidade nas ideias de Liberdade e de Fidelidade associadas à tradução. *Liberdade da reconstituição de acordo com o sentido e, ao seu serviço, fidelidade à palavra – são os conceitos tradicionais de toda a discussão sobre a tradução*. (Benjamin, 2015, pág. 101). Apesar de não se encontrarem forçosamente justapostos em Benjamin, podemos falar de fidelidade de sentido e de liberdade em nome da palavra: são dois parâmetros que se apresentam de modo constante, apesar das inúmeras variantes do seu aspeto. Podemos revelá-los também como Transferência e Interpretação, duas *abordagens legítimas: a primeira, escolhida por Antoine Berman em L'épreuve de l'étranger, tem em conta a pluralidade e a diversidade das línguas; a segunda, seguida por Georges Steiner em Après Babel, incide diretamente no*

fenómeno englobante que o autor resume da seguinte forma: “Compreender é traduzir.” (Ricoeur, 2005, pág. 23). A dualidade quanto ao tipo de abordagem na tradução, experimenta uma vasta exploração com Schleiermacher, nomeadamente a partir de duas vertentes antagónicas. Estas são apresentadas como caminhos pelos quais o tradutor pode enveredar, de forma a unir outros dois pontos que a barreira linguística separa – o autor e o leitor. Passo a apresentá-las, em citação:

A meu ver existem apenas dois: (1) Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direção a ele; (2) ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direção a ele. No primeiro caso o tradutor esforça-se por substituir pelo seu trabalho o entendimento da língua original que falta ao leitor. A mesma imagem, a mesma impressão que ele próprio, por via do seu conhecimento da língua original, obteve da obra, tal como ela é, trata ele agora de comunicar aos leitores, deslocando-os para uma posição, a dele, que lhes é propriamente estranha. Mas se a tradução quer pôr, por exemplo, o seu autor latino a falar como teria falado e escrito se fosse alemão dirigindo-se a alemães: então não está a deslocar o autor apenas até à posição do tradutor, pois ao tradutor não fala o autor em alemão, mas sim em latim, antes acontece que a tradução está a coloca-lo imediatamente dentro do mundo dos leitores alemães, dele fazendo um seu igual; e este é precisamente o outro caso. A primeira tradução será perfeita...A outra, porém, não mostrando o autor como ele teria traduzido, mas sim como ele teria originalmente escrito em alemão, enquanto alemão, dificilmente terá outro critério de perfeição senão o seguinte: o de poder asseverar que,..., a própria obra seria para eles em todos os aspetos a mesma que para eles é agora a tradução, uma vez que o autor se transformou num alemão.

(Schleiermacher, 2003 pág. 61/63/65)

Nesta perspetiva, é clara a aproximação à teoria posterior de W. Benjamin: a crença na possibilidade de uma tradução perfeita, ou seja, de um estado ideal/perfeito de transladação de um texto de uma língua para outra. Também é possível adivinhar o posicionamento de Schleiermacher relativamente à obra de arte original e a sua relação com a respetiva tradução, e que esta, por sua

vez, se assemelha ao que se passa com os processos de reprodução. Mais uma vez adivinhamos o conceito de Aura de Benjamin, o favorecimento do Autor relativamente ao papel do tradutor: *não tenhamos ilusões: a tradução é acima de tudo uma técnica* (Benjamin, 2015, pág. 108).

O primeiro método explorado por Schleiermacher, e apresentado como o indicado para quem se pretende aventurar em tais façanhas, tem como objetivo principal posicionar o tradutor num papel em que este consiga, de forma ideal, encaminhar o leitor para o autor. É o dever do tradutor servir e, como tal, retirar o autor dessa tarefa. Será o tradutor que iniciará o diálogo e será o guia para o leitor estrangeiro, na jornada em direção à obra. O tradutor *tem que colocar como objetivo fornecer ao seu leitor uma tal imagem e uma tal fruição como as que a leitura da obra na língua original proporciona...* (Schleiermacher, 2003 pág. 75). Schleiermacher inclusivamente afirma que a experiência do leitor da tradução só pode ser equiparável ao leitor da obra original, quando o tradutor triunfa na captação do espírito do autor (p.99).

O segundo método, apresentado sempre, ao longo do texto, como exemplo a não seguir, é bastante curioso a vários níveis. Inconciliável com o primeiro, desembaraça o tradutor da servitude à obra a traduzir e ao seu autor. Abre, acidentalmente, a tradução a uma possibilidade de um campo próprio, autónomo e insubordinado.

Imediatamente se vê que a língua do tradutor nada tem a temer deste método. A primeira regra do tradutor terá que ser a de não se permitir a si mesmo, por via da relação em que o seu trabalho se encontra com língua estrangeira, nada que não seja também permitido a qualquer escrito original dentro do mesmo género na sua língua pátria.

(Schleiermacher, 2003 pág. 107)

Este segundo método apresenta-nos um fator muito importante, que não se encontrava descrito no método anterior: a presença do tradutor, não como mero mediador, mas como um igual, um leitor primeiramente, e um criador - — *Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!* (Baudelaire, 2017, pág. 50). Ao mesmo tempo que se adivinha a emancipação do tradutor,

testemunha-se uma mudança de paradigma. A própria terminologia é alterada quando se descreve o fenómeno a partir de um exemplo real:

Mas o que me deixou perplexo nas passagens que me eram familiares não foi nenhuma deficiência da tradução, mas qualquer coisa que talvez até ateste a sua qualidade: o horizonte e o mundo que envolviam o texto em tradução tinham sido mudados e eram agora franceses (sobre obra de Nietzsche traduzida)

(Benjamin, 2015, pág. 107)

A análise deste fenómeno levanta o problema de classificar ou não, como elemento da tradução. uma aplicação de tal método, visto que a principal propriedade no seu uso é a interpretação do tradutor, algo bastante mais próximo do ato criativo do que do ato *técnico*. Aliás, Schleiermacher coloca essa mesma questão:

De facto, essa ficção, sobre a qual assenta exclusivamente a teoria em apreço, estende-se muito para lá do objetivo da atividade do tradutor. Traduzir, na primeira perspetiva, é matéria de necessidade para um povo do qual apenas uma pequena parte possa obter um conhecimento suficiente de línguas estrangeiras, mas do qual uma parte maior possua sentido para a fruição das obras estrangeiras. Se esta segunda parte se transferisse por inteiro para o campo da primeira: então traduzir seria inútil e dificilmente alguém se daria ao ingrato trabalho de o fazer. Mas não é assim do ponto de vista do último tipo de tradução. Esse nada tem a ver com o que falta, antes é obra do capricho e da arrogância.

(Schleiermacher, 2003 pág. 141)

Um dos exemplos da utilização deste método é o de Herberto Helder. Neste caso particular, falo do estudo da sua obra de tradução. Obras em questão que são apresentadas como uma exceção, algo diferente e interessante, e que resultaram num foco de estudo no campo da tradução. No entanto, será necessário apontar que tal é visto como um desvio normativo. Curiosamente, existe também uma tentativa de afastamento do próprio tradutor a esse campo tão preceituado:

No caso da atividade tradutória, percebemos que ela está diretamente ligada à criação, o próprio ato de nomear esse trabalho já revela isso, pois a expressão empregue por Herberto Helder é “poemas mudados para português”. Esta forma peculiar de nomear o trabalho tradutório ratifica a criação literária, pressupondo a autonomia do tradutor e transformando o trabalho de tradução em um ato criativo.

Herberto Helder possui uma visão muito específica sobre o ato de traduzir, pois na sua obra percebemos que a tradução aproxima-se da criação. Transpor um poema estrangeiro para a língua materna envolve transformações de sentido, de forma; essa transposição implica movimentos de deslocamentos sintáticos e semânticos, o que relaciona a tradução diretamente à ideia de metamorfose.

(Fernandez, 2017, pág. 126)

Em uma breve análise desse prefácio, observa-se que, para Herberto Helder, o poema traduzido já não é mais uma tradução, é poesia em língua portuguesa. O labor com a língua estrangeira é tão subversor, tão transformador, que o que emerge no idioma poético é uma inovação, algo que diverge em relação ao original. O tradutor-criador que escolhe aventurar-se em outra língua deve se preocupar com a criação, a regra é ter liberdade poética.

(Fernandez, 2017, pág. 129)

Surpreendentemente, Fernandez, no seu estudo sobre este fenómeno em Herberto Helder, elimina o posicionamento difamatório de Schleiermacher e identifica uma associação de ocorrências à qual aplica tal método. Revela que o tradutor, como criador, já não se encontra ausente do texto e, como tal, deixa evidências da sua presença. A obra, agora numa língua traduzida, afasta-se do autor inicial e ganha autonomia. A liberdade conquistada pode também criar um novo evento – uma proximidade inesperada, já descrita por Kropotkine –, *um poeta que traduz um poeta*, e que cria a possibilidade de uma nova tangência à essência do texto inicial. E, principalmente, a emancipação do tradutor em relação à língua. No caso de Herberto Helder, tal acontece pelo ato

deliberado de ignorar a língua de origem do poema a ser traduzido, e a escolha de uma versão já traduzida como ponto de partida para a sua criação.

Falei da libertação e emancipação da tradução no último ponto mas, sem a apresentação do caso da sua servitude, esta exposição das dualidades encontra-se incompleta. Trata-se, como Ricoeur explica (Ricoeur, 2005, pág. 10/11), de um paradoxo, de uma submissão a dois amos. Refere-se ao Autor da obra original e o Leitor da obra traduzida para a sua língua. A tradução, como é apresentada, figura-se constantemente numa posição de subjugação a duas entidades que se manifestam como superiores a ela. Quando W. Benjamin se refere a esta submissão, afirma que *em caso algum a preocupação com o destinatário se revela fecunda para o conhecimento de uma obra ou de uma forma artística* (Benjamin, 2015, pág. 91). Está claro que se trata da obra e não da tradução. Mas esta afirmação serve para expor as diferenças entre as duas, uma subjugada e outra livre. No entanto apresenta-nos uma saída para o problema em forma de hipótese:

Mas aquilo que uma obra literária contém, para além da informação – e até o mau tradutor reconhece que é isso o essencial –, não será precisamente o que nela há de inapreensível, de misterioso, de “poético”? Algo que o tradutor apenas pode reconstruir se ele...criar uma obra poética?

(Benjamin, 2015, pág. 91)

Aqui, a subjugação ao leitor pode ser resolvida se, e apenas se, a tradução conseguir atingir um estatuto de obra. Benjamin não nos apresenta esse estatuto. Fá-lo em nome de uma tradução perfeita, de uma possibilidade ideal que iguale o estatuto da obra. Esse ideal é um ideal de igualdade, em espelho, e não necessariamente de emancipação total. A tradução pode ganhar a liberdade por esse caminho, mas não se desembaraça de um dos seus amos. Necessita de um deles para lhe ser atribuída essa igualdade. Sendo assim, o amo autor não só existe, como se torna o ponto de foco principal de toda a tradução que se queira emancipar do amo leitor e que deseje atingir a perfeição

Benjaminiana. O dogma mantém-se. O paradoxo desfaz-se, pois deixa de existir a dualidade, mas o mais apto dos dois pontos sobrevive – o autor:

A tradução é uma forma. Para a aprender enquanto tal, é necessário regressar ao original, pois nele reside a lei da tradução, contida na sua tradutibilidade.

(...)

É evidente que uma tradução, por melhor que seja, nunca poderá significar nada para o original. Apesar disso, ela entra numa conexão íntima com este, devido à sua tradutibilidade. E essa conexão é ainda mais íntima pelo facto de nada significar já para o original.

(Benjamin, 2015, pág. 92/93)

Ricoeur apercebe-se deste paradoxo e da impossibilidade de uma tradução servir dois amos na sua totalidade. No entanto, aceita a tradução na sua imperfeição (contrária à ambição de Benjamin de perfeição). Essa aceitação, contudo, apresenta-se-nos como um ato de resignação. Há uma impossibilidade de servir dois amos, mas o dogma da sua posição submissa nunca é totalmente quebrado. A sombra da obra estará sempre presente na tradução.

Para compreender esta conexão íntima entre tradução e obra original, apresentada como relação poder, será necessário compreender e apresentar o que se pode entender por autor, e por consequência, por obra.

o autor e a obra.

“O desenvolvimento da ideia do génio” como diz Hauser (Arnold), “começa com a ideia de propriedade intelectual”.

(Dionísio, 1973, pág.112)

Para podermos entender os elementos que configuram a ideia de autor, será necessário focar brevemente a nossa atenção para a obra. O tradutor, antes de enveredar pelo estudo do autor, é apenas um leitor da obra. O seu ponto de partida é idêntico ao de qualquer outro indivíduo e, portanto, um olhar mais analítico sobre a questão da obra de arte poderá ser benéfico para tornar mais claros alguns campos desta nossa investigação. Não nos interessarão, talvez, todos os aspetos que circunscrevem a definição de obra em si, mas antes aqueles que poderão estar mais especificamente relacionados com o nosso tema, isto é, com a tradução. O conceito benjaminiano de Aura, assim como a sua expansão e apropriação por Isabelle Graw ao aportar a ideia de *Liveliness*, servem de excelentes alicerces para a compreensão deste ponto. Mas de que se está exatamente a tratar quando se fala de Aura? A resposta de Benjamin, pelo facto de se tratar de um elemento de uma obra de arte, não nos é fornecida em termos científicos. Segundo W. Benjamin, como em relação à tradução, a aproximação à ideia de Aura é uma aproximação artística – *o poeta que traduz poeta*:

Que é, em suma, a aura? Uma trama singular de tempo e de espaço: aparição única de um longínquo, por mais próximo que esteja. O homem que, numa tarde de verão, se abandona a seguir com o olhar o perfil de um horizonte de montanhas ou a linha de um ramo que o protege com a sua sombra — esse homem respira a aura dessas montanhas, desse ramo.

(Benjamin, 2010, pág. 17)

Poderemos estar aqui diante de sinónimo seu da ideia de essência, isto é, aquilo que, despido das suas vestes espaço-temporais, significa unicamente aquilo que representa. Podemos também falar da autenticidade *de uma coisa* (que) *integra tudo o que ela comporta de transmissível devido à sua origem, à sua duração material e ao seu testemunho histórico*. (Benjamin, 2010, pág. 15). Todos estes aspetos compõem uma obra de arte. Na sua completude, são elementos que geralmente são-nos apresentados como uma totalidade que se opõe à ideia de tradução – antinomia. Esta presunção não é mais do que a *confissão banal de que o original não será reproduzido por outro original; confissão que desiguo por banal, porque se assemelha à do colecionador perante a melhor cópia de uma obra de arte*. (Ricoeur, 2005, pág. 12/13) Trata-se, aliás, de uma presunção comum sobre a tradução – a da reprodução da obra noutra língua. A tradução, mesmo que atinga o estado de perfeição benjaminiana, não poderá ocupar um estatuto semelhante ao da obra, pois necessita de uma origem, de um ponto de partida: a própria obra, que, no caso da obra de arte, conquistou o direito à autonomia. Contudo, não se pode assumir que esse estado de autonomia é intrínseco à obra de arte. A História é testemunha disso. A liberdade autonómica da obra e o conceito da sua propriedade (intelectual) são o resultado de uma conquista. Não falo da conotação desse apeto, apenas aponto o facto. A liberdade artística e a condição de artista-proprietário foram pontos conquistados e não pertencem, na origem, à sua definição social. Hoje conseguimos compreender a indignação de Lessing, mas o que afirma carrega o enorme peso da sua própria contemporaneidade:

"Religious painting" is a contradiction in terms for Lessing; it is a violation of the artist's political liberty, and of the natural law of the medium, which confines the visual arts to corporeal, spatial beauty and reserves spiritual significance to the temporal medium of poetry.

(Mitchell, 1987, pág. 106)

A desvalorização da tradução relativamente à obra é habitual. Um dos principais argumentos é o facto de a tradução servir um dos seus amos – o leitor, o leitor que não compreende a língua do autor e que se contenta com uma *reinterpretação* da sua obra e que se resigna a fruir da obra escrita numa língua nunca pensada pelo próprio autor, e que este eventualmente desconhecerá. Portanto, um leitor que acrescenta mais uma barreira na sua compreensão da obra original, que aceita a *filtragem* de um tradutor e que se satisfaz com isso. Se incluirmos a perspectiva de reprodutividade de Benjamin, podemos concluir que a Tradução como Reprodução enfraquece a Aura da Obra. A tradução como reprodução afasta-se da essência e da autenticidade material da obra. Ao afirmar tal aspeto, elimina-se não só qualquer vestígio de uma complexidade intrínseca à ideia de tradução, como se elimina a possibilidade de um novo paradigma de tradução que questione a *violação da liberdade política* (Lessing) do tradutor.

O conceito de *Liveliness* de Isabelle Graw não é só uma variante da Aura de Benjamin. É também uma especialização do conceito. Este conceito é-nos apresentado como sendo exclusivo da pintura e não da obra de arte no geral. Mas de que se trata ao certo? Graw define-o como um conjunto de técnicas, métodos e artifícios que permitem a criação da impressão na obra da quási-presença do autor como efeito (Graw, 2018, pág.. 93). Esta definição, no discurso de Graw, confunde-se com a própria definição de Pintura. Mas como é que tal operação ocorre?

For this indexical effect to occur, the artist does not need to set his or her hand on the picture, to have brandished a brush, or to have thrown paint on canvas. A mechanically produced silkscreen by Andy Warhol, who often delegated his work to his assistants, or more recently, the digitally printed paintings by Wade Guyton, are no less capable of conveying the sense of a latent presence of the artist—by virtue, for instance, of imperfections deliberately left uncorrected, selected combinations of colors, or subsequent improvements. Even if the artist hasn't physically touched the work, it consists of indexical signs that, according to Peirce, are able to capture our attention because they are affected by the power of their object, which in this case is a subject—the person of the artist.

(Graw, 2018, pág. 95)

O processo do acontecimento de *Liveliness* não necessita necessariamente de uma materialização da ação, da criação artística por parte do pintor. O que se torna interessante nesta expansão do conceito de Aura, é a possibilidade da impressão/inserção do autor na obra, *na época da sua reprodução mecânica*. A partir da definição de *Liveliness*, a delegação de trabalho não coloca em causa o estatuto de autor da obra ao pintor. A impressão encontra-se garantida no processo de materialização e, por isso, mantém-se a condição de autenticidade apresentada por Benjamin. O autor é inserido na obra, não só pelo tempo de trabalho, pela gestualidade gravada na obra, mas, segundo Graw, pela própria ideia, pela criação, a partir da decisão.

O maior defeito da teoria de Graw, isto é, a hiperespecialização do termo, poderá ser, para nós, uma mais valia para o prosseguimento da dissertação, como será possível verificar nas páginas seguintes. A crítica feita por Doulas ao *Liveliness* de Graw, do mesmo modo que o segundo método de tradução de Schleiermacher, produz um efeito semelhante no que diz respeito à questão que pretendo desenvolver – a abertura de possibilidades:

If fortuitous circumstance is a tolerable condition in granting the sign/producer consistency criterion that Graw attributes specially—and solely—to painting, then there should be, in principal, absolutely nothing preventing _lm, or other categories of art from qualifying as well. Any restrictions thus imposed will be ad-hoc. The bond between product and person is, contra Graw, not especially unbreakable for painting—it is in fact quite medium-encompassing. There is nothing in the Grawian sense, personally special about painting.

(Doulas, 2015, pág.45/47)

Outro assunto levantado por Graw, aquando do desenvolvimento desse conceito, foi a ideia de valor: *For an artwork to be considered valuable it must first be attributed to an author—one could say that it is thereby loaded with intentionality.* (Graw, 2018, pág.97). Para ser possível a impressão numa obra, é necessário primariamente um autor, que, por sua vez, se transforma na condição de avaliação da obra. Mas *será que tudo o que ele (o autor) escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si, faz parte da sua obra? É um problema simultaneamente teórico e técnico. Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer este “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos das suas obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavandaria: obra ou não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? A teoria da obra não existe, e os que ingenuamente se empreendem a edição de obras completas sentem a falta dessa teoria e depressa o seu trabalho fica paralisado.* (Foucault, 2018, pág.38/39) Quando esta questão é levantada por Foucault, a

impossibilidade de definir um desfecho final para a obra é um princípio que desbloqueia automaticamente o conceito de *Liveliness* de Graw, tão criticado por Doulas por isso mesmo. A não institucionalização do conceito de obra abre o nosso caminho a novas possibilidades no que respeita à tradução.

Mas o que é exatamente um autor?

Como nos diz Foucault, *O nome de autor é um nome próprio* (Foucault, 2018, pág.42), um nome que está principalmente ligado a uma entidade, um adjetivo, uma descrição. *Quando dizemos “Aristóteles”, empregamos uma palavra que é o equivalente a uma só ou a uma série de descrições definidas, do género: “o autor dos Analíticos”, ou “o fundador da ontologia”, etc.* (Foucault, 2018, pág.42). No entanto, como já foi visto anteriormente, não existe um remate final para essa definição. Existe sim um conjunto de elementos, dentro da complexidade da definição de autor, que merecem ser explorados. O primeiro, apontado por Foucault, é a problemática da relação da obra com o autor. Estes encontram-se intrinsecamente ligados, independentemente do rumo que venha a tomar tal ligação ao longo do tempo. Mas, a verdade é que essa relação, numa análise contemporânea, está colocada num patamar superior a qualquer outra relação biográfica do autor. A descoberta do verdadeiro nome de Max Stirner e a publicação da sua biografia no fim do século XIX, não modificam a nossa posição relativamente ao autor de *O Único e a sua Propriedade*. No entanto, as publicações de Pierre Louys - *L’auteur d’Amphitryon; Corneille le Grand, Les Femmes savantes; L’Imposteur de Corneille et le Tartuffe de Molière; Les deux textes de Psyché; Broutilles, recueillies par Frédéric Lachèvre* – no início do século XX e as publicações de Dominique Labbé - *Corneille dans l’ombre de Molière. Histoire d’une découverte; Par qui ont été écrits les pièces de Molière?; Compte-rendu de la table ronde Corneille et Molière; Qui a écrit Dom Juan?; Molière est-il l’auteur des pièces parues sous son nom?; Corneille a écrit 16 pièces représentées sous le nom de Molière* – no início do século XIX, poderão vir a mudar completamente a perceção do nome de Molière enquanto autor. A conclusão da análise destas publicações, no geral, diz-nos que as obras mais significativas que atribuímos hoje a Molière

poderão ter sido realmente escritas por Corneille. Mas, no particular, as questões tornam-se mais interessantes para o nosso caso.

Perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. (Foucault, 2018, pág.49). Mas o caso de Molière veio demonstrar que essa questão teórica, na prática tem inúmeras implicações e dificuldades. Quando os primeiros textos foram publicados por Louys, estes foram rapidamente desacreditados. A reputação de Louys foi gravemente afetada pela *ousadia*. A resposta a algumas das questões levantadas por esta polémica pode ser encontrada precisamente na definição de autor. O autor Molière, como hoje o conhecemos, membro da Academia Francesa, só teve a sua génese após a Revolução Francesa, sob o pretexto da necessidade de existir um autor mais representativo do novo pensamento. Apesar de provas importantes e sérias, introduzidas um século mais tarde por Labbé, a questão perde-se num plano secundário, mantendo-se muito pouco divulgada e conhecida. Talvez a questão da autoria ultrapasse por completo o próprio autor. Talvez a problemática seja apenas da responsabilidade da instituição que tomou a decisão de o nomear autor. Talvez questionar a autoria de Molière seja questionar a autoridade da instituição que tomou tal decisão. Quem faz realmente a pergunta, *quem é o autor?* Ou melhor, quais são os interesses reais que estão por trás dessa pergunta? Falar de um autor é falar de um estatuto, seja este de amo para com a tradução, seja um estatuto que comporta direitos de propriedade intelectual, seja um estatuto social. Lembremo-nos do estatuto social da Comédia relativamente à Tragédia no século XVII. Lembremo-nos da diferença de estatuto de um artesão relativamente a um artista (ambos autores?). Lembremo-nos das palavras de Foucault: *A função autor é assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.* (Foucault, 2018, pág.46), e a sociedade, segundo Georges Palante, tem uma relação antinómica com o indivíduo.

Mas será preciso um autor, mesmo não nomeado? Existe um indivíduo por detrás de uma obra escrita como o *Tristão e Isolda* (na verdade, dependendo do século, até mais do que um). Mas será necessária a sua atribuição? Poderá o problema estar na especificidade única que damos a um autor? Quando falamos de um texto que está longe temporalmente das normas sociais contemporâneas de propriedade intelectual, não podemos aborda-lo da mesma forma. Poderemos, inclusive, falar da possibilidade de não haver apenas um indivíduo responsável pelo aparecimento da obra. Mas teremos autor? Se falamos em dualidades contrárias nas questões de tradução, não podemos escapar de algo semelhante e óbvio que diz respeito ao problema da autoria – o anonimato. O anonimato é uma designação simples para algo que se encontra por resolver. Trata-se, no fundo de uma classificação académica. Seria equiparável ao conceito de grupo – um conceito generalista, quando, na realidade, falamos de um conjunto de indivíduos e das suas relações sociais. Uma categorização cómoda que esconde, mais uma vez, a sua complexidade. Existe sim, algo de diferente do conceito de autor e de autoria: algo livre desse amo e, portanto, facilmente e livremente apropriável. Um dos melhores exemplos disso é o romance tradicional, que tem a capacidade de ultrapassar barreiras temporais, políticas e mesmo linguísticas, com uma naturalidade e uma destreza aparentemente inimagináveis para uma obra dita de autor. A sua tradução não obedece a qualquer regra e, no entanto, encontra-se próxima do segundo método de Schleiermacher. Existe uma interpretação e uma apropriação a uma escala enorme e a sua valorização ou estagnação/fim está nas mãos de quem toma a decisão individual de o valorizar ou não. Segundo Foucault, *uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não tem autor; um contrato pode bem ter um fiador, mas não um autor. Um texto anónimo que se lê numa parede da rua terá um redator, mas não um autor.* (Foucault, 2018, pág.46). Mas a questão não é posta particularmente em cada caso. O estudo de cada caso necessita das suas próprias questões, do seu próprio paradigma. Só assim é possível evitar uma categorização generalista. A verdade é que um contrato pode ter um autor, mas agora depende de cada contrato e

de cada indivíduo que o redija. Um dos mais conhecidos contratos da História teve origem num autor, Jean-Jacques Rousseau. Por outro lado, não se deverá passar ao lado de géneros do tipo do romance epistolar, uma forma em voga sobretudo no século XVIII, de que são exemplo *Les liaisons dangereuses* e *Die Leiden des jungen Werther*. Ficção, realidade, ou *Roman à clef*? Não é possível argumentar que a complexidade de um conceito o obriga a manter-se em constante abertura de possibilidades e defender ao mesmo tempo um posicionamento conservador e dogmático relativamente a certos aspetos em que se é completamente incapaz de projetar essa abertura. Ou se assume a possibilidade como uma instabilidade em nome da uma possível evolução para todos os aspetos de um conceito, ou se o institucionaliza na sua totalidade. Um meio-termo é um compromisso entre ambos os lados, que estabelece precedentes perigosos para quem se pretende afirmar como evolucionista.

O conceito de *Liveliness* prevê situações, como a série de trabalhos Kippenberger, *Dear painter, paint for me*, onde o artista comissiona um conjunto de telas ao pintor Werner. Kippenberger, para Graw, mantém o seu estatuto de autor a partir das decisões que toma relativamente à obra, apesar de não ter tocado num pincel ao longo de todo o processo. A impressão do autor Kippenberger mantém-se aos olhos de Graw. Estranhamente, não é mencionado o estatuto do pintor Werner. Trata-se de um pintor, pelo que poderia naturalmente constar como elemento contribuinte para o *Liveliness* da obra, segundo Graw. Ainda mais estranho é o facto de nada do ocorrido ser omitido por Kippenberger, creditando Werner como autor das pinturas. Se a decisão é o ponto crucial para a definição de um autor de uma obra e do seu *Liveliness*, deverá Werner ser incluído no estatuto de autor da obra? Apesar das direções dadas por Kippenberger, o tempo, a ação e as decisões tomadas, pertencem a Werner e são impressas na obra. No entanto, a obra, sempre que apresentada ao público, é atribuída unicamente ao autor Kippenberger.

Se expandirmos o conceito, a conselho de Louis Douglas, e atribuirmos a decisão como uma das principais características de uma obra, a par da ação, ideia e

tempo despendido, apercebemo-nos que existe um *esquema em pirâmide* em torno da definição de Autor em todos os tipos de arte, e passamos a encarar a gravura, com o seu autor e o seu técnico de impressão, de uma forma diferente. Haveria um olhar reflexivo sobre todas artes que dependem de um coletivo de indivíduos, como o teatro e o cinema, mas que, ao mesmo tempo, declaram o princípio de autoria, como na pintura ou na escultura. A arquitetura, produzida em gabinetes, sofreria um processo semelhante. As seguintes questões postas por Foucault ganhariam um novo alento:

“Quem é que falou realmente? Foi mesmo ele e não outro? Com que autenticidade, ou com que originalidade? E o que é que ele exprimiu do mais profundo de si mesmo no seu discurso?” E ainda outras, como as seguintes: “Quais são os modos de existência deste discurso? De onde surgiu, como é que pode circular, que é que se pode apropriar dele? Quais os lugares que nele estão reservados a sujeitos possíveis? Quem pode preencher as diversas funções de sujeito?”

(Foucault, 2018, pág.70)

Será com esta perspectiva que iniciarei o último ponto deste capítulo.

o indivíduo.

tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino; Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão.

(Saramago, 1994, pág. 168)

A questão do indivíduo, nesta dissertação, é fundamentalmente uma questão de essência. O estado categórico de autor ou de tradutor, deriva de uma análise posterior do resultado de uma ação individual e, em seu termo, pressupõe a existência de limites de circunscrição ao conceito que podem dar origem a *exílios* de elementos indispensáveis para a própria compreensão da ação criativa. Com isto quero dizer que, qualquer definição que esteja diretamente ligada à atividade individual, se não considerar os aspetos que caracterizam o indivíduo nessa atividade, estará a relativizar o mesmo conceito. A única forma de viabilizar um conceito deste carácter, é mantê-lo num estado de eterna abertura, de *não-lugar*, num estado entre uma origem individual e um conceito final.

Mas porquê o individual na tradução e no autor? A obra não é forçosamente individual, pode ter múltiplos autores. No entanto, o processo criativo, o ato de criação artística, é, obrigatoriamente, um ato individual: *é uma luta mais vasta e complexa. A luta entre o indivíduo e a realidade exterior na sua multiplicidade de planos* (Dionísio, 1973, pág.96). Os planos exteriores existem no processo

criativo. Esses planos fazem parte da sua própria dualidade. Porém, longe das dualidades apresentadas na tradução, este segue um trajeto bastante claro, do exterior para o interior. De um meio, múltiplo por natureza, para o único. É claro que os elementos exteriores ao indivíduo influenciam esse processo: *...devemos reconhecer que a consciência individual é sempre, em grande medida, o reflexo dos costumes e opiniões do seu meio, mesmo quando ela reage contra essas opiniões e costumes.* (Palante, 2009. pág.14) No entanto, o processo em si caracteriza-se pela sua unicidade, intrínseca à essência de cada indivíduo. Trata-se, pois, de um movimento em *funil*, cujo resultado é a obra. Um caminho para um interior, de recolhimento:

O estado de inspiração é um estado de recolhimento e não de dinamismo criador (...) é preciso repousar a visão do conceito para que este se clarifique (...)

(Lorca, 1944, pág.103)

A criação da obra será sempre um ato individualizado e a implementação do conceito expandido de *Liveliness* deverá garantir essa transparência na mesma obra. A transparência de quem trabalha na obra, independentemente do seu estatuto de autor dessa obra ou não. Mas como posso, então, afirmar que a obra não é forçosamente individual? A resposta pode encontrar-se, mais uma vez, no *Liveliness*. Se a impressão autoral for clara, será possível testemunhar a sua presença pelo estudo da obra. Isto acontece, seja pela decisão tomada na obra, seja pelo tempo e pela impressão da ação do indivíduo. Esse indivíduo pode, inclusivamente, não assumir socialmente o papel de autor da obra e tratar-se apenas de um técnico que apoia o artista. Se aplicarmos esta fórmula, existe um conjunto riquíssimo e quase infinito de processos criativos e contribuições artísticas de *não-autores* para as obras. Técnicos, assistentes, costureiras, trolhas, servos que, se a sua aproximação à obra cumprir os requisitos de *Liveliness* de Graw expandido, poderão ganhar finalmente o nome

de autor, um nome próprio (Foucault, 2018, pág.42). Podemos-nos perguntar o porquê dessa importância. E a resposta já foi dada por Foucault ao falar da noção de autor:

A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra.

(Foucault, 2018, pág.33).

Isto diz respeito à emancipação individual. *A definição de autor resulta já de um processo de individualização* (Foucault, 2018, pág.33). Se falamos na individualização de um conceito, como o de autor, deveremos incluir todos os elementos indispensáveis à compreensão do processo criativo e da obra consequente. Aqueles que auxiliam autor nomeado à criação da obra, não servem apenas o autor: ao servirem a obra, estão, talvez inconscientemente, sem o conhecimento do autor, a inserirem-se nela. E se essa impressão é feita com sucesso, torna-se, desta forma, imperativo nomeá-los. O estabelecimento de uma definição de autor emancipou o indivíduo criador. Torna-se vital continuar esse processo expansivo de emancipação.

O conceito de tradução prevê essa emancipação. Schleiermacher já se questiona, ao apresentar o segundo método de tradução, se se trata realmente de uma tradução. O indivíduo-tradutor deixa marcas tão claras da sua impressão na obra que apresenta como tradução, que nos podemos questionar se não se trata de uma nova obra e não de um texto do autor inicial. No caso de Herberto Helder, é isso que acontece: esses *poemas mudados para português*, serão traduções ou novos poemas do autor em língua portuguesa? Penso que essa questão estará colocada de forma errada. A forma como é feita

poderá levar, como no caso de Schleiermacher, a secundarizar o trabalho de tradução, quando colocado nessa perspetiva. Aproprio-me das palavras de Scheleirmacher: *Neste sentido, portanto, é a força ativa do individuo que produz novas formas na matéria dúctil da língua, originalmente apenas com a momentânea finalidade de comunicar um estado de consciência passageiro, formas das quais, contudo, umas vezes mais, outras menos, algo vai ficando na língua, e que, sendo retomado por outros, se propaga, continuando a exercer uma ação configuradora* (Schleiermacher, 2003, Pág. 43/45). Assim, tais empreendimentos não devem ser vistos como uma ameaça a um conceito, mas sim como uma colaboração individual para a sua expansão – a possibilidade da autoria na tradução e não apenas na autoria *tout court*.

Não obstante, a definição de um conceito terá sempre, ou acabará por ter, um percurso institucional ou institucionalizado. A defesa normativa de um conceito está, quase sempre, ligada à defesa de uma instituição condicionadora de uma atividade. No limite, ao falar-se de um autor, poder-se-á evocar uma sociedade protetora. E uma sociedade, ou um grupo de qualquer espécie, reger-se-á sempre por um *Esprit de Corps*, cuja finalidade principal é a sua defesa e um posicionamento que permite a sua sobrevivência, ao transcender os desejos e os interesses individuais. Essa emancipação conceptual não pode, portanto, devido ao seu carácter individual, pertencer e/ou servir as vontades de um grupo ou instituição. Caso contrário, encontrar-se-á num futuro, no estado atual do conceito de autor e tradutor, em risco. Ou então num estado de predefinição fixada, estruturado e metodológico, legalizado e cumpridor/prestador de serviços sociais, integrado, respeitado socialmente e cumpridor de um papel estipulado, estagnado em várias frentes em geral no conjunto das sociedades ocidentais. Numa palavra – *un métier*. A reposta poderá estar, como já referi, num movimento contrário, um movimento em *funil*:

The ideal is that the individual should not be absorbed into a function, but instead that he should absorb all functions into himself, taking his word, not in the narrow and professional sense,

but in the larger and human sense, the individual must be a complete man – he must enjoy an integral life. – The ideal expressed by Goethe's character must be realized more and more: "He alone is happy and great, who has no need either to obey or to command, in order to be something" (Götz von Berlichingen, Act I)

(Palante, 2019, Pág. 48)

A resposta para este dilema poderá passar pela individualização do conceito em si, um estudo caso-a-caso, uma contribuição único-a-único, que, partindo do interior, possibilitará a formação de algo exterior. O indivíduo *tem que desabrochar dentro desse sistema da língua. Cada um cria a partir do que já está disponível, cada um ajuda a trazer à luz aquilo que ainda não existe mas já está pré-configurado. Só assim a sabedoria do indivíduo é viva e só assim lhe é possível dominar realmente a sua própria existência cuja totalidade ele sintetiza nessa língua.* (Schleiermacher, 2003, pág. 133/135). Falamos do caso do conceito de tradução, do caso do conceito de autor, mas principalmente do potencial inerente ao processo de criação artística, que tem a capacidade de englobar os dois e de incluir um conjunto novo de indivíduos sem voz no que se designa por conteúdo. Só a individualização de um conceito pode garantir a abertura necessária para sua expansão e evolução.

L'idéal moral n'est pas de subordonner l'individu au conformisme moral d'un groupe, mais de le soustraire à l'esprit grégaire, de lui permettre de se déployer dans une activité multilatérale. L'individu, de même qu'il est en un certain sens un tissu de propriétés générales, peut être regardé comme le point d'interférence d'un nombre plus ou moins considérable de cercles sociaux dont les influences morales viennent retentir en lui. L'individu est une monade harmonieuse et vivante dont la loi et harmonique est de se maintenir en état d'équilibre au milieu du système des forces sociales interférentes. – C'est dans ce libre et progressif épanouissement de l'individualité que réside le véritable idéal moral. Il n'y en a pas d'autre. – Car l'individu reste, quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, la source vivante de l'énergie et la mesure de l'idéal.

(Palante, 1904, pág. 16)

referências bibliográficas.

BAUDELAIRE, Charles - *Les Fleurs du Mal*, Le Livre de Poche, Classiques, Paris, 2017;

BENJAMIN, Walter - *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 2010;

BENJAMIN, Walter - *Linguagem, Tradução, Literatura (filosofia, teoria e crítica)*, Assírio & Alvim, Porto 2015;

DIONÍSIO, Mário - *A Paleta e o Mundo*, 2ªed. Europa-América, Vol. I, Lisboa, 1973;

DOULAS, Louis - *Taking it Personally: On Isabelle Graw's Concept of Painting*, pp. 45–47. The Brooklyn Rail, July/August, 2015, New York;

FERNANDEZ, Rafaella Dias - *A tradução poética na obra de Herberto Helder*, ISSN 2182-8954, 2017;

FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?*, edição Veja, 2012;

GRAW, ISABELLE - *Painting beyond itself; The Value of Livelines. Painting as na Index of Agency in the New Economy*, SternbergPress, Berlin, 2018;

KROPOTKIN, Peter - *Memoirs of a revolutionist*, Black Rose Books, Montréal, Canada, 1989;

LOUYS, Pierre - *L'auteur d' Amphitryon*, Le Temps, 1919;

LOUYS, Pierre - *Corneille le Grand*, Comedia, 1919;

LOUYS, Pierre - *Les Femmes savantes*, Comedia, 1919;

LOUYS, Pierre - *L'Imposteur de Corneille et le Tartuffe de Molière*, Comedia, 1919;

LOUYS, Pierre - *Les deux texte de Psyché*, Comedia, 1919;

LOUYS, Pierre - *Broutilles, recueillies par Frédéric Lachèvre*, 1938;

- LABBÉ, Dominique - *Corneille dans l'ombre de Molière. Histoire d'une découverte*, 2003;
- LABBÉ, Dominique - *Par qui ont été écrits les pièces de Molière?*, 2004;
- LABBÉ, Dominique - *Compte-rendu de la table ronde Corneille et Molière*, 2004;
- LABBÉ, Dominique - *Qui a écrit Dom Juan? Molière est-il l'auteur des pièces parues sous son nom?*, 2010;
- LABBÉ, Cyril; LABBÉ, Dominique - *Corneille a écrit 16 pièces représentées sous le nom de Molière*, 2008;
- MITCHELL, W. J. - *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987;
- LORCA, Federico Garcia - *La imagen Poética en Don Luis de Gongora*, in *Obras completas* Vol VII, p.103, Buenos Aires, 1944;
- PALANTE, Georges – *As antinomias entre o indivíduo e a sociedade*, Campo da comunicação, Lisboa, 2009;
- PALANTE, Georges – *Combat pour l'Individu*, Felix Alcan Éditeur, Paris, 1904;
- PALANTE, Georges – *The Fight for the Individual*, Amazon, Great Britain, 2019;
- RICOEUR, Paul – *Sobre a tradução*, Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 2005;
- SARAMAGO, José - *Memorial do Convento*, Editores Reunidos, Lda., Lisboa, 1994;
- SCHLEIERMACHER, Friedrich - *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, elementos sudoeste, Porto Editora, Porto 2003;
- ZURBACH, Christine - *A TRADUÇÃO TEATRAL: O TEXTO E A CENA*, Caleidoscópio, Portugal, 2007;

- Capítulo II

uma relação clássica.

“a poesia é um quadro com voz, e a pintura é poesia silenciosa”

Plutarco, no seu De gloria Atheniensium, atribuirá esta afirmação a Simónides

(Avelar, 2018, pág.58)

Se esta pesquisa é uma reflexão sobre as pontes possíveis de conexão entre a pintura e a poesia, deve-se ter presente que nem sempre foi possível estabelecer um tal tipo de relação. Numa perspetiva oposta, na sua origem clássica e antiga, seria talvez difícil encontrar uma forma de as dissociar tão claramente. Neste domínio, existe uma condição de estudo comum aos dois: a mimese. Platão aborda a definição de **dois tipos** de mimese no seu *Sofista*: uma primeira, caracterizada por uma procura de semelhança, baseada na noção de reprodução pela fidelidade; um segundo tipo que já atribui ao seu autor uma liberdade de conceção, dominada pela ilusão e incitação à discursão de ótica. Se o leitor se encontrar atento, conseguirá com certeza, aperceber-se de uma plausível associação aos dois métodos apresentados por Schleiermacher. Esta relação, assim metodizada, não está presente na conceção aristotélica. Bastante mais perceptível é essa relação na *Arte Poética* de Horácio. Embora apresente uma função pedagógica, algo que a aproxima mais do pensamento aristotélico, podemos presenciar uma distinção clara entre os dois métodos. Também testemunhamos que, apesar de se tratar de um conjunto de prescrições para o ato de escrita, são constantes as comparações à pintura e ao ato de criação artística para apresentar a mimese:

*Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um
pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar
plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro*

peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos se a ver tal espetáculo vos levassem?

(Horácio, 1984, pág.51)

A relação demonstrada entre estas duas artes é também bastante mais concessora do que no caso de Platão. Existe uma aceitação aristotélica, que liberta os seus autores e permite a sua estadia numa *República*. Não só se trata de um apaziguamento da sua relação social, mas também de uma nova conceção de um *microcosmo artístico como um todo no qual as diferentes partes dialogam entre elas; será desse diálogo, e não de aspetos isolados, que emerge quer o efeito de verosimilhança quer a realização do objeto em si*. (Avelar, 2018, pág.55). Esta idealização, apresentada por Horácio como resolução natural de relação entre as duas, encontrará, mais tarde, uma crítica severa aquando de uma categorização das artes, a partir de um olhar mais inflexível

A metodologia pedagógica da sua *Arte Poética*, que une as duas artes em estudo nesta dissertação, exprime os dois métodos que serão mais tarde abordados também por Schleiermacher. E, de forma semelhante, apresenta-nos uma defesa de um primeiro método, idêntico em muitos contornos ao primeiro de Schleiermacher - a procura de um equilíbrio *segundo um método, um percurso lógico e racional* (Avelar, 2018, pág.64). Porém, permite ao pintor e ao poeta, depois de apresentada a relação lógica entre as duas artes, a possibilidade de *tudo ousar* (Avelar, 2018, pág.65).

Lessing e além.

The first who compared painting with poetry was a man of fine feeling, who was conscious of a similar effect produced on himself by both arts. Both, he perceived, represent absent things as present, give us the appearance as the reality. Both produce illusion, and the illusion of both is pleasing.

A second sought to analyze the nature of this pleasure, and found its source to be in both cases the same. Beauty, our first idea of which is derived from corporeal objects, has universal laws which admit of wide application. They may be extended to actions and thoughts as well as to forms.

A third, pondering upon the value and distribution of these laws, found that some obtained more in painting, others in poetry: that in regard to the latter, therefore, poetry can come to the aid of painting; in regard to the former, painting to the aid of poetry, by illustration and example.

The first was the amateur; the second, the philosopher; the third, the critic.

(Lessing, 1887, Preface)

Como deveremos abordar, então, esta relação de interesses entre a representação verbal e pictural? Se seguirmos o conselho de Thomas Mitchell (Mitchell, 1987, pág. 44) devemos historizar a questão. Não se trata de uma resolução pacífica entre dois meios, mas antes uma luta contínua que sustenta as antinomias da nossa cultura e sociedade no núcleo desse discurso teórico. Para uma tal abordagem, é necessária também uma certa dose de ceticismo, se o objetivo é desbravar uma senda na procura de uma teoria que compreenda

os dois e, principalmente, a noção de que existem diferenças fundamentais entre ambos.

O *diferente diálogo* entre as duas artes e a consciência da sua diferença, encontra um estudo aprofundado em *Laocoon*, de Lessing. Esta obra fundamental, publicada nos finais do século XIX, sobre a relação entre a Pintura e Poesia, a Arte Visual e a Palavra, reabriu a discussão teórica sobre o assunto e estabeleceu uma condição base para o seu estudo contemporâneo. A questão clássica da mimese, da imitação, é novamente levantada. Neste âmbito, introduz-se de novo a ideia da condição individual do artista

Lessing é bastante claro na sua posição. Não só existe uma relação entre as duas artes, que deriva da sua origem, como o ponto de união entre elas situa-se, não na sua forma mas na percepção feita pelo indivíduo, *for what pleases us in a work of art pleases not the eye, but the imagination through the eye* (Lessing, 1887, pág.43). Neste caso, Lessing fala-nos da universalidade das ideias. A comparação entre estes dois meios expressivos não pode ser satisfeita apenas por uma relação teórica. Devemos, se confrontarmos duas obras, uma de um pintor e outra de um poeta, colocarmo-nos numa posição de estudo de um caso particular. O estudo de qualquer obra no campo das equivalências deve, segundo Lessing, inquirir em primeiro lugar a *Liberdade* do seu autor na realização da obra. Só uma total liberdade de criação pode atribuir à obra a qualidade necessária para um estudo comparativo entre poesia e pintura. Existe nitidamente uma crítica severa à condição da arte face à religião. Este ponto atende também ao estatuto que Lessing atribui a cada um destes dois meios. Um estatuto de pureza que, quando restringido por algo ou alguém exterior ao seu autor não só afeta a obra, como atua sobre a relação entre os dois. Podemos testemunhar esta defesa de uma ideia de pureza na sua posição sobre o crítico, o *produtor de sentido* exterior à obra e à sua conceção. Trata-se pois, de uma relação metafísica cuja análise e implementação de princípios

dependem de um posicionamento correto do analista e, *since there are fifty ingenious critics to one of penetration, it would be a wonder if the application were, in every case, made with the caution indispensable to an exact adjustment of the scales between the two arts* (Lessing, 1887, Preface). Há um evidente posicionamento do paradigma no campo artístico, metafísico e uma preocupação com a eventualidade de ser classificado como problema científico, empírico. Em Lessing, o ponto que serve de aglutinador definitivo é a *Ideia*. Neste caso, a sua universalidade. Os pontos de semelhança entre as duas artes servem apenas de pistas para a defesa de uma essência comum entre artes de linguagens distintas. Podemos falar da poesia e pintura, mas Lessing não restringe esta ideia apenas a esses dois meios, incluindo a escultura, por exemplo, no estudo *Laocoon* - um parecer comum ao de Horácio. No entanto demonstra uma outra maturidade relativamente a esta ideia clássica. Existe uma raiz comum às artes, mas as suas diferenças são para ser celebradas, cuidadas e respeitadas - *If painting claim to be the sister of poetry, let the younger at least not be jealous of the elder, nor seek to deprive her of ornaments unbecoming to herself*. (Lessing, 1887, pág.61)

Encontramos uma abordagem à problemática de uma base comum, inclusive, no conceito de *Correspondência*.

Na tradição hermética o conceito de correspondência está associado à suposição da existência de um modo de percepção, por meio do qual a um objeto concreto se faz corresponder um significado espiritual, de tal modo que o objeto físico e o significado espiritual se unem, como duas vozes em uníssono

(Lourenço, 2002. pág.30)

Como foi referido por Mário Avelar, neste conceito, presente no soneto de Baudelaire com a mesma designação, encontramos a ideia de irradiação de uma distância espiritual entre signos. Relações baseadas na *analogia, na contiguidade, no efeito de espelho*, que possibilitam *quer uma perspectiva unitária do cosmos quer uma relação de complementaridade entre o sujeito e o cosmos*. (Avelar, 2018, pág.119)

Outros autores debruçaram-se nesta problemática. Nelson Goodman, seguindo a ideia de uma possível universalidade entre todas as artes, edifica uma teoria geral do símbolo. Uma análise da relação do texto-imagem a partir dos seus símbolos. Gombrich, por outro lado, preocupa-se exatamente com os pontos de dessemelhança entre as várias artes, focando-se na separação do significado de *natural* e de *convencional*. Como refere Thomas Mitchell na sua obra *Iconology; image, texto, ideology* de 1942, existe um interesse profundo pela obra de Lessing sobre esta temática. No entanto, não menos importante mas por vezes esquecida, a obra de Edmund Burke - *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* – que, apesar de não se concentrar nesta questão em particular, exprime uma crítica profunda da teoria poética neoclássica e uma clara associação dos modos estéticos primários com a pintura e a poesia (Mitchell, 1987, pág.50/51)

A grande crítica feita por Mitchell a Lessing é referente à distinção que este faz entre os dois meios, a partir de Espaço e do Tempo...*One is a visible progressive action, the various parts of which follow one another in time; the other is a visible stationary action, the development of whose various parts takes place in space. Since painting, because its signs or means of imitation can be combined only in space, must relinquish all representations of time, therefore progressive actions, as such, cannot come within its range* (Lessing, 1887, pág.90)

Como nos diz Mitchell, existe uma tradição em negar a temporalidade nas artes visuais. Quando existe uma tentativa de inserir o argumento da sua temporalidade, seja no seu processo ou na sua leitura, o contra-argumento mais comum é o de se tratar de um elemento exterior à obra, ou seja, não intrínseco, contrariamente à sua espacialidade. Esse contra-argumento explicita também que a liberdade do espectador para gerir a temporalidade na obra funciona como justificação para essa mesma exteriorização. Isso também acontece quando uma questão temporal é a temática da própria obra. Neste caso, afirma-se correntemente que não se trata do objetivo da obra iniciar um discurso narrativo, mas pretenderá antes produzir um imediatismo tradicional à imagem. A temporalidade na obra aparece como uma dedução. Mitchell refere-se a este argumento principal de Lessing considerando-o apenas como uma premissa para garantir um posicionamento distanciado entre as duas artes. Como tal, não poderá ser o critério para a avaliação da sua relação. Segundo Lessing, uma proposta como a de Graw de *Liveliness* é inconcebível. A conceção de *Liveliness* obriga à inserção de uma segunda conceção temporal. Mas Mitchell adverte os seus leitores: esta abolição da diferença espaço-temporal entre poesia e pintura não descarta, em qualquer sentido, a existência de uma diferença fundamental entre ambas. No entanto, é essa ideia de abolição, descrita por Mitchell, que permitirá, uns anos mais tarde, a aplicação das propostas de análise de Graw na Pintura. Aquando do desenvolvimento da noção de *Liveliness*, Isabelle Graw insere, a par de Lessing, a questão do indivíduo (Graw, 2018, pág. 96). No estudo da obra de Frank Stella, Graw depara-se com um ponto bastante curioso. Stella advoga que a pintura é uma espécie de caligrafia, apesar de muitas vezes as suas obras serem apontadas como uma negação da própria caligrafia. A relação entre essa escrita pessoal e a própria pintura, criada pelo autor, fica estabelecida por Graw na seguinte regra: *the more negation there is of handwriting, the more this negation will be considered to be the handwriting of the artist* (Graw, 2018, pág. 96). Neste caso, a presença vinculada do indivíduo nessa decisão garante essa relação, mesmo que a presença seja garantida por uma posição contrária. Graw

apresenta este exemplo como defesa do seu conceito de *Liveliness*. Curiosamente encontramos conceitos que são normalmente apresentados como exteriores à pintura. Termos como *caligrafia*, a *inscrição* do artista na obra, ou a defesa da própria atividade artística como linguagem do autor. Neste propósito, a negação de uma relação entre dois meios ou duas linguagens, poderá até garantir, pela inserção mais acentuada do indivíduo na obra, o exato elemento nuclear que une todas essas linguagens.

Ao listar um conjunto de argumentos que aleguem diferenças formais entre o meio Pintura e o meio Poesia, será natural encontrar quem procure argumentos que defendam posições incluídas numa perspectiva de inconciliação entre as duas artes. Mesmo perante a clara origem singular das duas, é possível defender a intraduzibilidade da sua relação. Ambos os campos conquistaram a sua independência, a sua linguagem, o seu dicionário. Mais do que duas línguas diferentes, são dois campos de criação diferentes. É natural que, dado o seu desenvolvimento em prol da autonomia individual de cada um deles, haja uma conceção que rejeite uma possível tradução entre campos. Poderíamos deixar esta questão em aberto, visto que o desenvolvimento da Pintura e da Poesia é contínuo e acontece no presente. Contudo, existe um termo aplicado ao domínio da Poesia que não podemos ignorar. Um termo que se torna basilar na defesa de uma possível tradução entre ambas esferas artísticas – Ekphrasis

ekphrasis.

...words are many other things but are not – and happily are not – pictures...

(Krieger, 1998, pág.3)

O que é a Ekphrasis e de que se trata exatamente? Murray Krieger inicia a resposta a esta pergunta indicando que esta se refere antes aos limites da sua capacidade, para a procura da sua definição. Será, portanto, na estipulação das fronteiras da sua capacidade. que se poderá encontrar uma definição. Para Krieger existem três noções do mesmo conceito que, por sua vez e por ordem crescente, são expansivas do mesmo. A primeira estabelece a Ekphrasis como simples tentativa de imitação, de tradução pela palavra, da obra de arte plástica. A segunda incorpora o conceito de *correspondência*, já exposto anteriormente, em que o uso da linguagem é feito como substituto do signo natural, sendo este a base para todas as obras de arte. A terceira e última possibilidade promove a autonomia do campo da Poesia, definindo a Ekphrasis como uma construção que lhe é atribuída. Com isto, confere ao termo Ekphrasis e ao seu Campo o estatuto de objeto total, *the verbal equivalent of a plastic art object* (Krieger, 1998, pág..4). Em nota contrária, Valerie Robillard, adverte-nos para os perigos de uma definição de Ekphrasis, e para a consequência de tal ato: o estabelecimento de limites, tanto para o campo das Artes Plásticas como da Literatura, limites esses que nunca foram os mesmos ao longo da História.

Uma segunda questão, bastante pertinente para esta dissertação, é a seguinte: A Ekphrasis é a ligação, criada pelas artes da linguagem, que estabelece a ponte (podem-nos arriscar a afirmar como *Tradução?*) entre estas e as artes plásticas. Porque não testemunhar o inverso? Um conceito ou definição que estabeleça uma ponte na direção contrária à Ekphrasis? A resposta pode estar

na própria História das artes da linguagem: uma luta contra a desvantagem do meio formal visual. Uma luta que direcionou a linguagem escrita para uma tentativa de reprodução dos sinais visuais, para a sua emancipação destes e a sua consagração como meio soberano. Como indício desta evolução, Krieger demonstra-nos um processo progressivo e novamente expansivo, apesar de não cronológico, da linguagem através do movimento de *Epigrama*, para *Ekphrasis*, e finalmente para *Emblema*. Do *Epigrama* clássico, vemos a linguagem como totalmente submissa ao monumento em que está inscrita. Com a *Ekphrasis*, como já foi visto, Krieger afirma uma transladação entre um meio e outro, podendo culminar na libertação completa desse meio e, assim, a formação de um *objeto total*. Não se trata apenas de uma imitação da escrita, ou de uma evolução desta para uma mimese, mas sim para uma criação a partir da uma base plástica. Curiosamente, o leitor pode facilmente rever, na evolução descrita por Krieger do conceito de *Ekphrasis*, os dois métodos de Schleiermacher – um processo de libertação e, como finalidade, de expansão que poderá resultar numa imposição. Essa imposição aparece como evidente na ideia renascentista de *Emblema*, em que se encontra uma inversão de papéis de poder: a imagem submissa à palavra. *The emblem, as a visual companion to the poem..., seems cryptic and in need of explication, so that it leans upon a text whose verbal completeness now permits it to claim primacy* (Krieger, 1998, pág.10). Um indício dessa submissão está na categorização de uma linguagem pictográfica como escrita, um código emblemático que não imita diretamente o objeto que pode representar. Tentando responder à questão colocada, relembremos que uma das grandes preocupações de Lessing assentava na liberdade da Pintura perante forças exteriores, como a Religião. A sua história de submissão à escrita não é tão relevante para sua emancipação como a dependência ao seu papel social e religioso. Talvez seja por esse motivo que nunca foi necessária tal definição. Não se trata necessariamente de negar a ligação por parte da Pintura à (apesar de vermos isso com o exemplo dado por Graw ao analisar Stella), mas sim de um caminho ainda não explorado teoricamente pelos *produtores de sentido*, críticos (assim tão bem definidos por

Lessing no seu prefácio). Um caminho natural ainda, ainda não definido e, portanto, ainda não limitado por essa definição. Relembro, por último, que não foram os autores das próprias Ekphrasis que as definiram como tal. Antes de existirem Ekphrasis, já elas existiam!

Não obstante dessa afirmação, de que se trata de um problema teórico, cuja prática nunca sentiu o peso desse problema, encontramos na análise crítica o reconhecimento de tal evidência. Defrontamo-nos no discurso de Valerie Robillard com a seguinte afirmação:

It should be evident from the brief discussion above that if ekphrasis is perceived to be a theoretical problem, the difficulty does not necessarily lie with how the arts interact but with the categories we choose to define this interaction (...) as it is these which 'determine both the relation of a discipline to its special objects of study, and the relation of the various disciplines to each other'.

(Robillard, 1998, pág.55)

Há um reconhecimento de um problema por parte de *produtores de sentido*, mas nunca existe um questionamento mais profundo dessa mesma teoria. Como podemos então encontrar um problema apenas teórico, que não se materializa como tal no domínio da prática? A resposta de Robillard a tal dilema, no que diz respeito à Ekphrasis, parece estar numa apropriação e adaptação do *Scalar Model* de Manfred Pfister e numa expansão deste num intitulado *The Differential Model* (em anexo). Uma confeção metodológica que *está desenhada para articular a forma e o grau de como as duas artes parecem interagir* (Robillard, 1998, pág.56). Seis páginas apenas (sem incluir exemplos que demonstram o método em ação) para uma problemática que ultrapassa o próprio campo da linguagem. Seis páginas de definição de um processo. Seis páginas que o autor necessitará para a criação artística?

referências bibliográficas.

AVELAR, Mário— *Poesia e Artes Visuais, Confessionalismo e Écfrase*, INCA, Lisboa 2018;

GRAW, ISABELLE - *Painting beyond itself; The Value of Livelines. Painting as na Index of Agency in the New Economy*, SternbergPress, Berlin, 2018;

HORÁCIO – *Arte Poética*, Inquérito, Lisboa, 1984;

KRIEGER, Murray - *The problem of Ekphrasis: Image and words, space and time – and the literary work*, in *Picture into Words, Theoretical and descroptive approaches to Ekphrasis*. VU University Press, 1998;

LESSING, Gotthold Ephraim - *Laocoon. An essay upom the limits of painting and poetry*, Roberts Brothers, Boston, 1887;

LOURENÇO, M.S. – *Os degraus do Parnaso*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002;

MITCHELL, W. J. - *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987;

ROBILLARD, Valerie - *In persuit of ekphrasis (an intertextual approach)*, in *Picture into Words, Theoretical and descroptive approaches to Ekphrasis*. VU University Press, 1998;

- *Capítulo III*

da imagem.

Na pintura estão implicados processos de olhar e ver, o que quer dizer pensar, através dos meios que escapam a outra linguagem exterior a ela. Todo o universo se implica numa compreensão de todo o momento e todo o tempo num lugar só. Assim, olhar e ver, é simultaneamente ter descoberto e procurar além do que se sabe, imaginar o futuro que se desconhece.

Nenhuma linguagem, que não seja a da poesia e da arte, se consegue aproximar deste propósito.

(Laranjo, 2017, pág. 146)

A questão da imagem e da sua definição está envolvida num conjunto de problemas sociais e políticos que, em termos essenciais poderiam ser ignorados ou menosprezados, quando procuramos a sua resposta. No entanto, a simples questão de “o que é uma imagem?”, na Bizâncio do século oitavo e nono, a resposta determinaria a afiliação política do indivíduo. Um radical iconoclasta que procura a purificação dos ídolos da Igreja, ou um conservado iconófilo que procura preservar as práticas litúrgicas tradicionais. (Mitchell, 1987, pág. 7)

O estudo destas ocorrências, mesmo da imagem e da palavra, releva-nos algo particular e de bastante interesse. Segundo Mitchell, a sintetização da linguística e da iconologia, tanto com Saussure e Chomsky, como com Panofsky e Gombrich, que nos prometia uma possível solução, depara-se como uma realidade precisamente contrária: *language and imagery are no longer what*

they promised to be for critics and philosophers of the Enlightenment — perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding (Mitchell, 1987, pág.8). A relação entre a palavra e a imagem indica precisamente isso, uma instabilidade no seu relacionamento. Somos testemunhas de uma relação clássica em que a distinção, dada a sua proximidade, pode ser de difícil execução. Vemos também em Lessing uma relação próxima, mas de autonomia para as duas partes envolvidas. Uma relação de respeito e não necessariamente de dependência. Encontramos no Empirismo filosófico de Wittgenstein uma reação à relação de submissão da linguagem, expressa por Krieger na definição de Epigrama. Uma imposição linguística ao pensamento e concepção de ideias, que pertencia ao reino da *imagem mental/ideia*. Vemos essa reação, ainda hoje, na concepção teórica da arte, quando se atribui à noção clássica de “semelhança”, uma formulação linguística. Será talvez, devido a esta nova imposição, que nos encontramos na posse de um termo como Ekphrasis, sem correspondente direto no mundo da imagem.

do drama.

Na história da relação entre a palavra e a imagem, existe um campo de batalha, bastante evidente, em que ambos se encontram diretamente. No caso do texto dramático, deparamo-nos com uma exceção ao paradigma de afastamento entre os meios, uma combinação entre os dois que, ao mesmo tempo nos estabelece o precedente necessário para a compreensão de uma tradução entre eles. Aparece-nos com uma aparente perfeição de correlação que nos leva a questionar: *Can image and word be combined in a manner diferente from that of the theater?* (Arnheim, 1957, pág. 212). A perfeição é aparente, como é obvio. O campo de batalha, definido assim por Mitchell, pode ser compreendido por dois momentos distintos, provocados pela existência deste tipo de texto. Um primeiro momento, o momento do texto dramático. O texto em si tem uma existência que não o obriga a cingir-se ao campo do teatro. Um texto pode ser apenas lido, como a Poesia. Obviamente que o estudo linguístico revela um conjunto de signos, em que a fusão entre o campo da palavra e imagem já se percebe. Falamos de situações textuais em que existe uma notória transgressão de valores verbais para códigos visuais. Volto a advertir, nesta ocasião, para o estudo caso-a-caso. No entanto, confrontamo-nos com um segundo momento, onde sucede uma ativação. Ativação de uma aspiração teatral, intrínseca ao texto dramático. É neste momento de ativação, independentemente das transgressões com que nos podemos confrontar no texto, que testemunhamos verdadeiramente o campo de batalha. O teatro no seu resultado final, como imagem, a partir de pessoas reais, signos reais. Devido a tal importância, vemos Lessing a definir o drama no seu estado ativado, no seu resultado final. Como tal, deve-se circunscrever às leis da imagem: *The drama, being meant for a living picture to the spectator, should there fore perhaps conform more strictly to the laws of material painting.* (Lessing, 1887, pág. 21/22). Se, de facto, a nossa abordagem a tal arte se ficasse pela interpretação do seu resultado final, não poderíamos observar um acontecimento curioso, que parte exatamente do momento da ativação do

texto dramático. Neste âmbito Zurbach indica que *o teatro requer uma apropriação diferente da parte dos diversos agentes intervenientes na construção do espetáculo* (Lessing, 1887, pág.24), uma apropriação individual e criativa. Uma apropriação que pode ter início na tradução do texto dramático. Uma tradução que respeita uma dramaturgia, e/ou até uma vontade no espetáculo. O tradutor encontra-se numa situação hermética, que pode oscilar, por sua vontade, entre os dois polos do método de tradução de Schleiermacher. Poderá inclusive assumir o papel de editor, escolhendo os fragmentos do texto autoral que são necessários a ativar, e as partes que são descartadas, que não servem a dramaturgia do espetáculo. O poder do tradutor neste campo de batalha, no caso da ativação do texto, - e exclusivamente neste caso pois encontramos, muitas vezes, uma normativa tradicional quando existe apenas a vontade de publicação de tais textos – pode atingir o do convencional autor. No caso de uma ativação, *os tradutores são eles próprios os responsáveis da escolha do repertório e das orientações seguidas para a sua encenação* (Zurbach, 2007, pág. 24)

Este meio híbrido, que acarta a palavra e a aspiração à imagem, revela em si algo de bastante positivo. Já mencionamos que duas forças polarizantes, quando forçadas o contacto uma com a outra, se tornam instáveis. Essa instabilidade é exatamente uma oposição à procura de uma definição, de uma categorização.

There is comfort, however, in the fact that hybrid forms are quite unstable. They tend to change from their own reality to purer forms, even though this may mean a return to the past. Beyond our blundering there are inherent forces that, in the long run, overcome error and incompleteness and direct human action toward the purity of goodness and truth

(Lopate, 2006, pág. 230)

As transgressões da tradicional tradução, aquando da ativação do texto dramático, nunca são questionadas por si só. As únicas questões que podem ser levantadas dizem, normalmente, respeito ao espetáculo que ela serve. A liberdade, que não é geralmente denegrida, atribui automaticamente, neste caso específico, o estatuto de criador ao tradutor. É o papel do tradutor, no caso de um texto estrangeiro, iniciar ele mesmo a ativação. Uma liberdade criativa que pode ser ganha por se poder tratar do primeiro indivíduo a o fazer, muito antes do autor, cenógrafo, todos eles leitores do trabalho do tradutor. Algo que talvez nunca tenha sido contrariado, porque se tratar de uma arte de criação individual de um coletivo. Algo que noutros campos artísticos é continuamente recebido com bastante resistência (salvo algumas exceções). Essa liberdade suscita a premissa que procuramos nesta dissertação. A tradução, neste contexto, tem o potencial de, a partir do meio palavra, participar na criação da imagem como membro criativo, como autor. Negar que o tradutor é um criador, nesta situação, torna-se bastante difícil, se não impossível. Negar que ele se trata de um componente principal, se não o primeiro na ativação do texto, e portanto aquele que inicia a transladação de texto para imagem, também se torna bastante custoso.

Não analisamos aqui o meio artístico do teatro. Poderíamos falar sobre o cinema também. As questões de *Liveliness* num trabalho coletivo abrem uma panóplia de possibilidades, algumas já discutidas no capítulo sobre o indivíduo. Mas mantendo o foco no tradutor, existe então a possibilidade de tradução entre dois meios não híbridos? A questão de Arnheim é bastante pertinente para esta pesquisa. A resposta pode estar num outro meio, e da relação estabelecida pelo Pintor com esse meio.

da música.

Lessing foi capaz de reconhecer e defender a possibilidade de tradução entre dois meios distintos. Uma tradução que acontece para a Poesia, quando menciona a *Ode on Cecilia's Day* de Dryden (Lessing, 1887, pág.89). Um poema cheio de pinturas musicais, mas que não emprega o uso do pincel. Apesar de utilizar um tom cínico no uso deste exemplo, serve-nos para considerar a tradução num novo arquétipo. Uma ponte viável entre todos os meios artísticos, se for esta reconhecida como um meio artístico igualmente. Penso que, um dos grandes problemas de aceitação da tradução no meio artístico advém exatamente disto, de ser considerada como elemento exterior a ele. Acontece exatamente o mesmo na situação inversa, em campos não artísticos, quando a imperfeição referida por Ricoeur se torna insuficiente para algo necessariamente preciso. Assistimos a uma classificação da tradução como comodidade, uma ponte entre o original e aqueles que não atingem o original, seja porque razão for. A aceitação de um novo paradigma para a Tradução, baseado no conceito de *Liveliness* de Graw, não só permite resolver uma situação de *ligação entre Montanhas*, como nos permite uma nova perspectiva sobre alguns atos criativos, anteriormente interpretados unicamente como atos artísticos, atos de autor, de um meio artístico, e não equacionados como atos de tradução. Na questão do campo da Música existe um exemplo pertinente e incontornável - Wassily Kandinsky. Encontramos na sua abordagem à música, o constante emprego do conceito de *Correspondência*. Não podemos fugir das palavras de Lourenço quando nos fala da correspondência como um *significado espiritual, de tal modo que o objeto físico*

e o significado espiritual se unem, quando nos referimos ao autor *Do Espiritual na Arte*. Autor de um estudo da correspondência cor-música. Reconhecemos conceitos nesta criação que normalmente atribuímos ao estudo de outras áreas. Conceitos como o de *analogia* entre as cores que usava e a harmonia musical, *essência* do alcance sonoro que pode ter correspondência na resposta emocional a certo tipo de cores, a *subjetividade* de tal correspondência que, como afirma Graw, significa apenas que: *painting has its “own discourse” and its “own narrative:”* (Graw, 2018, pág..79). Quando em 1914, Kandinsky afirma que não deseja pintar música e que as lições mais ricas são para ser assimiladas a partir desta, estamos perante uma decodificação dessa ação (Spinato, s/d, pág. 3). Não existe um potencial meio híbrido, como no campo do Drama e, no entanto, existe um transporte e apropriação de um conjunto de elementos que encontram o seu correspondente num novo meio. Se não estivéssemos a falar de Kandinsky, um autor incontestável, conseguiríamos atribuir a esta *Ligação* entre meios, entre *Montanhas*, o papel de tradutor. Os signos estão presentes. O segundo método de Schleiermacher é bastante claro. Porém, a dificuldade permanece quando conferimos a este autor o estatuto de tradutor, um estatuto que ainda não obteve total autonomia e, como tal, um reconhecimento institucional, um estatuto inferior. Apelidar Kandinsky de tradutor, seria desvalorizar a obra. Seria atribuir à obra de arte autónoma o estatuto de dependente do seu amo original – a música. Isso é algo que Kandinsky nega. Mais uma vez, a solução para este paradigma é a introdução do conceito de Autor no meio Tradutor. Uma solução já apresentada sob a divisa do *poeta que traduz poeta*. Uma relação de igualdade, cuja intensão original não é necessariamente ganhar estatuto ou validar academicamente essa relação, mas para identificar o tradutor por aquilo que sempre foi, um autor!

da pintura.

Ce n'est donc pas de "reproduction" qu'il faudrait ici parler, mais plutôt, comme le font justement les spécialistes, de "traduction", au sens du transport d'une position figurée d'un idiome dans un autre, à la façon dont Manet, dans son Déjeuner sur l'herbe, aurait "traduit" en français moderne une "pensée" de Giorgione: un pareil transport ne peuvent aller sans un travail ni des effets spécifiques dès lors qu'il impliquait le passage d'une substance ou d'un monde.

(Damisch, 1997, pág. 84)

Os últimos dois exemplos não foram escolhidos aleatoriamente. O primeiro retrata um campo híbrido que nos facilita a compreensão da função da tradução como elemento criador, sem rejeitar o princípio unificador de *ponte* que lhe está intrínseco. O facto de se tratar de um meio híbrido permite-nos também a considerar como parte integrante deste e, como tal, reconhecer a sua função como artística/criativa. O segundo estudo, o caso intitulado como

da música, tange já o propósito desta dissertação: afirmar a tradução entre meios artísticos como possibilidade, se esta for considerada num prisma de igualdade. Não procuro aqui conferir à tradução uma total sobreposição aos outros campos, quando declaro o princípio de igualdade. Seguindo o espírito de Beuys, anuncio aqui apenas que o conceito de criatividade lhe está intrínseco e que, portanto, se trata obrigatoriamente de uma área autoral e artística, como os campos que ela traduz. (Aqui poderíamos abrir um novo estudo, influenciado pela visão de Chomsky, em que teríamos como premissa a existência da criatividade em todas as áreas, inclusive científicas. Isto poderia levantar a hipótese de se tratarem também de áreas artísticas). Falar de sobreposição total, depois do estudo de Lessing, seria um movimento contraprodutivo e inspirador de um retrocesso na evolução dos campos artísticos. Existe uma autonomia ganha que deve ser reconhecida. No entanto, quando existe uma base clássica entre os vários estados das artes, encontramos pequenas evidências de sobreposição. Um ponto de origem comum, permite que existam vários momentos em que as diversas artes se sobrepõem conceptualmente e formalmente. Se dirigirmos a nossa atenção para a Pintura e aceitarmos a premissa da Tradução como área artística, encontramos problemáticas semelhantes. Encontramos também uma apropriação de elementos. Por exemplo, para ser mais específico, se analisarmos a *Cópia* na Pintura, encontramos não só uma justaposição com pontos da Tradução, como uma expansão desse conceito para o próprio Campo. Compreendamos a seguinte afirmação de Lessing:

But these deviations from his supposed model, even if not unfortunate, were entirely arbitrary. Imitation is intended to produce likeness, but how can likeness result from needless changes? Such changes rather show that the intention was not to produce likeness, consequently that there has been no imitation

(Lessing, 1887, pág. 47)

Se, novamente, usarmos a premissa de *Liveliness* de Graw, compreendemos que, até na reprodução mecânica de uma obra de arte, se inserida a *decisão* do Autor na Obra, este se vê inserido nela obrigatoriamente. A chave para a compreensão desta situação é exatamente o conceito de *decisão*. Assim, se expandirmos este conceito microscopicamente, desde que exista uma pequena decisão, será inserido o autor na obra. Obviamente que estaremos assim a lidar com vários graus de autoria, dependendo da relevância da decisão para a obra final. Mas mais interessante que isto, é a análise da Cópia sob este prisma. O homem não é uma máquina e se, como Graw afirma no caso da obra de Wade Guyton, existir o elemento humano de erro, decisão, ideia no uso de uma máquina, a obra maquinizada e impressa adquire o estatuto de uma obra de arte original. No caso da cópia na Pintura, esses elementos são mais transparentes. O novo autor insere-se completamente na Obra/Cópia que realiza. A cópia encontra-se subjugada pela obra original, que este novo autor copia. No entanto, algo de novo se produz. E essa produção nova é o resultado da sua inserção. Surpreendentemente, acontece algo singular quanto maior o grau de decisão do novo autor na Cópia que realiza. O conceito de *cópia* modifica-se. É inclusive visto como algo pejorativo para classificar a obra como tal. Todos nós já testemunhamos a palavra – *segundo* – após o nome da obra, na sua placa de identificação. *O sementeiro*, segundo Millet; *Bouquet de flores*, segundo Delacroix; *Las meninas*, segundo Velázquez. Não existe, todavia, qualquer dúvida de que se tratam, consecutivamente, de obras de Van Gogh, Cézanne e Picasso. Este novo autor é celebrado como tal e, mais importante, a obra é totalmente aceite como algo novo, desprendida inclusive do termo cópia que ainda serve um amo original. Este novo termo permite uma liberdade artística ao autor, sem uma classificação de boa ou má, que pode depender da sua semelhança à obra original. A analogia aos dois métodos de Schleiermacher é bastante clara aqui, com a única distinção da hierarquização dessas dualidades. Na pintura existe um consenso de celebração de uma *cópia* que atinge o estatuto de *obra* e se vê livre dessa terminologia. É costume reservar para as atividades artísticas da *cópia* um valor bastante menor, muitas vezes

associado a um momento de aprendizagem de um futuro autor, um exercício. A tradução, segundo este método de Schleiermacher, encontra-se na posição oposta. Um primeiro método em que o conceito de *cópia* é algo a ambicionar, uma transladação de uma obra original para uma obra de tradução. Quando os elementos de Graw se inserem na tradução de forma mais evidente, quando a decisão artística se torna óbvia na tradução, existe o consenso de questionar se se trata de uma tradução conseguida. Aliás, quanto maior a interferência autoral na tradução, maior o questionamento se o produto pertence ao campo da Tradução. É a partir desta problemática que vemos surgir a substituição do termo *tradução* por um como o de *mudado para* (como no caso de Herberto Helder). Contudo mantém-se o termo *segundo* no campo da Pintura, nos casos mencionados anteriormente, sem objeção forte dentro da área artística. Se o campo da Pintura é capaz de aceitar e enaltecer estes desvios de conceitos iniciais, porque é que o mesmo não acontece na Tradução? Mais uma vez podemos nos aperceber das atribulações e adversidades de não considerar a Tradução como ato artístico e autoral.

De que se trata, esta abordagem ao conceito de *cópia*, se não de uma sobreposição do conceito de *tradução*? O argumento de impossibilidade de tradução de uma pintura para outra é apenas válido pela terminologia usada. Caso se abandone esta problemática da terminológica, afirmar uma ligação deste tipo entre as duas poderia ser interpretado como um desvalorizar o êxito da apropriação. Um risco inclusive. Algo que nenhuma área teórica se encontra verdadeiramente preparada para o fazer. Cada área tem um ganho nessa apropriação. Mas uma apropriação terá de resultar numa perda para algum dos envolvidos.

Quando Lessing afirma: Either the poet regarded the work of art not as a copy but as an independent original, or both artist and poet were embodying certain accepted ideas. Their representations would necessarily have many points of resemblance, which serve as so many proofs of the universality of the ideas.

(Lessing, 1887, pág. 52), encontramos uma sobreposição completa da nossa apreciação sobre a Tradução, na Pintura (e Poesia), já explicada anteriormente, a partir do prisma de Graw. É a possibilidade de uma universidade, a partir de uma base comum, sob a perspectiva de *correspondência* que vemos, não só a Pintura e a Poesia como artes irmãs, mas o aparecimento da Tradução como irmã mais nova.

The first is part of the universal imitation which constitutes the very essence of his art, and his work is that of a genius, whether his model be nature or the product of other arts

(Lessing, 1887, pág. 49)

Em última instância, devemos também mencionar a ideia de *eliminação, falta ou negação*. O facto de existir alguma relutância em incluir alguns elementos na Tradução, pode ser reflexo da posição de servitude da Tradução em si. Entende-se um campo artístico autoral como superior à Tradução e, portanto, essa eliminação, falta ou negação de um conceito específico pode servir apenas para garantir a continuação e a proteção do paradigma. Salvaguarda assim os estatutos de outros Campos Artísticos de uma possível ameaça de destabilização classificativa.

para um método (de tradução da Poesia em Pintura).

Benveniste avait su formuler, mieux que tout autre, le problème qui serait celui d'une sémiologie de la peinture (...) Le véritable problème sémiologique, que, à notre connaissance n'a pas encore été posé, serait de rechercher COMMENT s'effectue cette transposition d'une énonciation verbale en une représentation iconique, quelles sont les correspondances possibles d'un système à un autre et dans quelle mesure cette confrontation se laisserait poursuivre jusqu'à la détermination de correspondances entre SIGNES distincts.

(Benveniste, 1974, pág. 59)

Quando Perry Nodelman afirma a plausibilidade do estudo da relação entre a palavra e imagem, assente na comunicação, ser concebida como um problema linguístico, e escreve: *its prime interest is in the codes and contexts on which the communication of meaning depends. It suggests the possibility of a system underlying visual communication that is something like a grammar – something like the system of relationships and contexts that makes verbal communication possible.* (Nodelman, 1988, Preface IX/X), abre a possibilidade de criação de um *Scalar Model* e de um *Differential Model* de Valerie Robillard. A existência destes modelos, que é sempre exterior e posterior à obra, cai no equívoco da sua própria condição. Existe um conjunto de ideias classificativas que, para além de serem exteriores à obra em si, não se encontram presentes no ato criativo. Entendamos com isto a seguinte citação de Mário Dionísio:

A fecunda luta entre o que o objeto propõe e o que o artista pode apreender das suas propostas, entre o que esta apreensão por sua vez alterará no objeto e as possibilidades de fixar em determinado material o objeto assim alterado, transformado, apropriado pela força dominadora do homem, não segue um caminho conscientemente racional, racionalmente organizável.

invenção do concreto é rebelde a toda a previsão, ri-se da lógica, destina todas as intromissões programáticas no seu domínio interno a um fracasso inevitável. A obra não nasce diretamente da decisão de contar um acontecimento, de provar uma ideia, de comentar uma opinião. Tudo se liga à obra, envolve-a, condiciona-a, estimula-a, tem grande papel nas causas, acompanha surdamente a elaboração, manifesta resultados. Mas não é a zona interna da invenção do concreto: a zona de caos criador, onde as ideias arrumadas são estranhas, onde não há mais que sugestões de um mundo prestes a formar-se, onde ainda não há frases, mas só termos ou sílabas, sons, insinuações de palavras, onde ainda não há planos de cores, volumes, mas uma luz que se entremostra, cores e linhas que se procuram e se evitam, onde a mínima intromissão do raciocínio orientador, por inoportuno, desfaz toda a realidade nascitura. Zina fecunda em que a inteligência seletiva intervirá a seu tempo, quando as mais, em plena liberdade, tiverem destruído e reinventado, tateado, quase como sonâmbulas, o suficiente para que a madeira da árvore comece a transformar-se na madeira da estátua..

(Dionísio, 1973, pág.96/97)

Tanto Nodelman como Robillard abordaram a problemática como questão científica. E, como questão científica, apela à criação de um método. No entanto, se atribuirmos à Tradução (o campo de relação entre a Poesia e Pintura) o estatuto de questão artística, reparamos que estamos perante um problema mais enraizado, que questiona a possibilidade de existência de um mesmo método. Quando a transladamos para uma questão artística, estamos a inserir o elemento *indivíduo*, do *autor* nesse problema. Encontramos, com essa inserção, um problema de diversidade infinita que não pode ser prevista cientificamente:

A sciencia poderá assimilar os phenómenos nas suas fórmulas, cada vez mais latas. Não assimilará, porém, as almas no intuito de as identificar, no intuito de destruir esse não sei quê individual que levou Schopenhauer a dizer: Omne individuum ineffabile. Não; não destruirá esse character individual, como a

crescente assimilação das forças e dos seres da natureza, levada a efeito pela mechanica e pela physica, não supprime no universo a diversidade infinita e a sempre renascente individualidade das cousas

(Palante, 1909, Pág. 136)

Existe um problema de fixação e categorização na formulação metodológica que não diz respeito à arte, que não pode dizer respeito à arte. Um método será sempre unitário e autoritário. Podemos ter uma abordagem mais branda a este assunto, como Palante quando afirma que *les problèmes philosophiques peuvent être attaqués par bien des côtés, et toute méthode est bonne qui conduit le penseur à saisir et à fixer quelque aspect nouveau du monde et de la vie* (Palante, 2006, pág. 42). Contudo não nos podemos esquecer o que a criação de um método pode significar quando institucionalizado. A História da Arte Moderna é a História desse combate entre o método e o autor. Quando um método alcança o papel ao serviço que qualquer instituição (e com instituição entendamos que o poder é legitimado), a sua incapacidade que compreensão da individualização do problema da criação artística que, pela sua unicidade é infinita de possibilidades, *elle se convertit en système de gouvernement se convertit par là même en système de mensonge*. (Palante, 1904 pág. 76)

Sérier les instincts, c'est les intellectualiser (Palante, 1904, pág.200) e a criação artística ***não é, ou não começa por ser, um ato de vontade consciente. A melhor intenção não fará de qualquer individuo um artista. A mais louvável das deliberações de um artista não chegará para que ele crie quando quer. Censurá-lo por isso é ignorá-lo. Querer planificar-lhe minuciosamente a produção é tornar impossível qualquer arte autêntica.*** (Dionísio, 1973, pág. 99)

A formulação de um método, neste caso particular em que tentamos definir a Tradução como ato de criação artística, corre um risco de real de subordinar a

iniciativa individual e a *acção individuaes ao espirito gregário*. (Palante, 1909, Pág. 190). Todavia, a proibição dessa construção entra em confronto com a vontade individual de cada artista. Existe uma soma de perigos em construir um método, mas a sua negação apresenta-se em si como autoritarismo perante uma ação individual. Deveremos ter consciente, no entanto, de que um método individual se afasta da própria definição de um método: uma criação de uma ordem final, uma ordem pedagógica instrutiva, um tratado elementar e, principalmente, a obediência a uma lógica essencial que permite a sua utilização continuada. A criação de um método científico implica, também, a sua partilha e publicação, algo que na criação artística pode se manter privado. Essa privacidade do método garante algumas regalias, uma delas é a aceitação do erro. Um erro pessoal, que pode ser corrigido ou propositado, sem consequências exteriores ao processo do individuo. Outra benesse é a sua característica de perpetuidade. Não necessita de atingir um estado final, pode ser constantemente alterado, eliminado, recriado sem qualquer repercussão. Mas o perigo permanece. Um desses exemplos, que o leitor terá todo o direito de se apropriar para resolver a falta de método na tradução artística entre Poesia e Pintura, foi criado por Palante para manter a consciência e individualidade perante um meio de valores antinómicos:

A côté de la tactique extérieure qui vient d'être exposée prend place une méthode d'hygiène intellectuelle et morale qui a pour but de maintenir notre indépendance intérieure. Elle pourrait aussi se résumer en ces quelques préceptes:

a. Cultiver en soi le scepticisme social, le dilettantisme social et toutes les attitudes de pensée qui ressortissent à l'individualisme;

b. Se pénétrer du caractère précaire, fictif et, au fond, facultatif du pacte social et de la nécessité pour l'individu de corriger ce que ce pacte a de trop tyrannique par toutes les ressources de la casuistique individualiste la plus tolérante et la plus large;

c. Méditer et observer ce précepte de Descartes écrivant de Hollande: « Je me promène parmi les hommes comme s'ils étaient des arbres.» S'isoler, se retirer en soi, regarder les hommes autour de soi comme les arbres d'une forêt; voilà une véritable

attitude individualiste;

d. Méditer et observer ce précepte de Vigny: « Séparer la vie poétique de la vie politique, » ce qui revient à séparer la vie vraie, la vie de la pensée et du sentiment, de la vie extérieure et sociale;

e. Pratiquer cette double règle de Fourier: Le Doute absolu (de la civilisation), et l'Écart absolu (des voies battues et traditionnelles)

f. Méditer et observer ce précepte d'Emerson: « Ne jamais se laisser enchaîner par le passé, soit dans ses actes, soit dans ses pensées»;

g. Pour cela, ne pas perdre une occasion de se dérober aux influences sociales habituelles, de fuir la cristallisation sociale. L'expérience la plus ordinaire atteste la nécessité de ce précepte. Quand nous avons vécu pendant quelque temps dans un milieu étroit qui nous circonvient et nous harcèle de ses mesquineries, de ses petites critiques, de ses petits dangers et de ses petites haines, rien ne nous rend le sentiment de nous-même comme une courte absence,

un court voyage. On sent alors combien l'on était, à son insu, comme harnaché et domestiqué par la société. On rentre les yeux dessillés, le cerveau rafraîchi et nettoyé de toute la petite sottise sociale qui l'envahissait. D'autres fois, si l'on ne peut voyager, on peut du moins se mettre à la suite d'un grand voyageur du rêve. Je me souviens d'un ami qui, malade, isolé dans de petites villes méchantes, entouré de petites haines et de ragots imbéciles, se donnait une sensation infinie de joie et de liberté en relisant les Reisebilder. Il s'échappait avec Heine dans le monde enchanté du rêve, et le milieu n'existait plus pour lui.

Ces quelques préceptes individualistes n'ont qu'une valeur d'exemples. On en trouverait un grand nombre d'analogues dans les Aphorismes de Schopenhauer et aussi chez Vigny et chez Stimer.

(Palante, 1909, pag .135/136/137)

Relembramos que este método foi publicado e recordamos também que Palante se candidatou a doutoramento na instituição francesa da Sorbonne, após a definição da sua posição filosófica. Apesar da advertência final neste método, em que afirma que são apenas exemplos, revela-nos um dos principais problemas da teoria da individualização palantiana. A legitimação da individualidade pode encontrar-se a par de uma legitimação institucional e gregária. Este método é uma proposta generalizada para cada indivíduo, em si uma antinomia, que nos revela a uma fatalidade da atividade intelectual do autor nietzschiano individualista. Como refere Michel Onfray:

Si hubiese leído a Nietzsche con más atención, Palante se habría acordado de las páginas dedicadas a los filósofos funcionarios en las que se puede leer: “en nuestros días, es una raza débil la que ocupa las cátedras de filosofía”(1). El pensador alemán invitaba a la “filosofía a esconderse de todo reconocimiento oficial por parte del Estado y la Universidad, y a liberar al Estado y la Universidad a la tarea para ellos imposible de distinguir la verdadera filosofía de la filosofía falsa”(2). Escribía también: “en una defensa de tesis: ¿cuál es la tarea de la enseñanza superior? Hacer del hombre una máquina” (3). (1“Considération inactuelle”; 2“Crépuscule des idoles”; 3“Humain, trop humain”).

(Onfray, 2009. pág.128)

A resposta para o perigo para a construção de um método de tradução, chegamos pelas mãos de Paul Ricoeur:

Sugiro que se saia dessa alternativa teórica – traduzível versus intraduzível -, que deve ser substituída por outra alternativa, esta prática, gerada pelo próprio exercício da tradução – a alternativa fidelidade versus traição -, mesmo tendo de confessar que a prática da tradução continua a ser uma operação arriscada, sempre à procura da sua teoria.

(Ricoeur, 2005 pág.28)

referências bibliográficas.

ARNHEIM, Rudolf – *Film as Art*, University of California Press, 1957;

BALZAC, Honoré de - *La chef-d’Oeuvre inconnu*, s/d_Paris;

BENBENISTE, Emile - *Sémiologie de la langue*, in *Essais de linguistique générale*, t.II, Gallimard, Paris 1974;

DAMISCH, H. - *Le jugement de Pâris*, Flammarion, Paris; 1997;

DIONÍSIO, Mário - *A Paleta e o Mundo*, 2ªed. Europa-América, Vol. I, Lisboa, 1973;

GRAW, ISABELLE - *Painting beyond itself; The Value of Livelines. Painting as na Index of Agency in the New Economy*, SternbergPress, Berlin, 2018;

HELDER, Herberto - *Photomaton & Vox.*, Assírio & Alvim. Lisboa, 2013;

LARANJO, Francisco - *Pensar o fazer da pintura*, Edições Afrontamento, Porto, 2017;

LESSING, Gotthold Ephraim - *Laocoon. An essay upom the limits of painting and poetry*, Roberts Brothers, Boston, 1887; LOPATE, Phillip – *American Movie Critics – An Anthology from the Silents Until Now*. The Llibrary of America. Nova Yorque, 2006;

- MITCHELL, W. J. - *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987;
- NODELMAN, Perry - *Words about pictures, The Narrative art of Children's Picture Books*, University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1988;
- ONFRAY, Michel - *Fisiología de Georges Palante, por un nietzscheanismo de izquierdas*, Ed. Errata Naturae, Trad. Claudia Rodríguez, Madrid, 2009;
- PALANTE, Georges – *Chronique du 16 janvier 1911* in, *Chroniques completes 1. Le Mercure de France 1911-1923*. Ed. Coda, Paris, 2006;
- PALANTE, Georges – *Combat pour l'Individu*, Felix Alcan Éditeur, Paris, 1904;
- PALANTE, Georges – *La sensibilité individualiste*, Felix Alcan Éditeur, Paris, 1909;
- PALANTE, Georges – *Sociologia*, Abel d'Almeida & Ca. editores, trad. Agostinho Fortes, Lisboa, 1909;
- RICOEUR, Paul – *Sobre a tradução*, Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 2005;
- ROQUE, Georges - *Entre Imitation et invention*, in *Les frontières esthétiques d l'art*, Ed. L'Harmattan, Université Paris, s/d;
- SPINATO, Gianluca – *Art Encounters Music: Kandinsky and Schoenberg*”, Paris, s/d:
https://www.academia.edu/3769674/Art_encounters_music_Kandinsky_and_Schoenberg?auto=download
- SCHLEIERMACHER, Friedrich -*Sobre os diferentes métodos de traduzir*, elementos sudoeste, Porto Editora, Porto 2003;
- ZURBACH, Christine - *A TRADUÇÃO TEATRAL: O TEXTO E A CENA*, Caleidoscópio, Portugal, 2007.

- conclusão

Ao desenvolver esta dissertação, foram encontradas três grandes problemáticas que circunscrevem o problema da Tradução da Poesia em Pintura.

A primeira problemática assenta na autoridade independente atribuída aos dois campos que cercam a Tradução. Como refere Mitchell *à propos de la frontière entre le verbal et le visuel, lorsqu'il suggère que la différence entre image et texte, ou visuel et verbal n'est pas seulement une affaire de différences formelles ou techniques entre deux types de signes, mais aussi de "police des frontières" avec à la clé des enjeux sociaux et culturels qui débordent très largement des critères qui seraient d'ordre purement esthétique.* (Roque, s/d, pág.104). Trata-se de um problema de interesses políticos entre poderes institucionais de cada um dos campos. A separação e consequente estagnação, são de interesse preservativo de estatutos. Encontramos nessa relação um segundo problema. Contrariando Mitchell, deparamo-nos com um problema fundamental de taxonomia. Mitchell afirma que a questão de diferença entre os campos da Poesia e Pintura, da Palavra e da Imagem, não pode cair no erro de se definir apenas como problema de classificação (Mitchell, 1987, pág.47). Contudo, falamos aqui de problemas e não de compreensão da sua diferença. Nesta dissertação já exploramos alguns cenários em que comprovamos as distâncias e oposições entre elas. Apesar disso, continuamente encontramos uma barreira artificial, exterior aos próprios elementos dos campos. Uma barreira de taxonomia, e policiamento dessas classificações, muitas delas apropriadas de campos diferentes. A classificação permite uma apropriação de conceitos por um Campo e assim, uma melhor defesa desse Campo. Trata-se de problema de classificação que resulta na terceira problemática identificada neste estudo. A questão de continuidade só é levantada na Tradução através de uma perspectiva de subordinação. Não cabe ao campo da Tradução reivindicar conceitos pertencentes a campos mais elevados em estatuto.

Obstáculos identificados no campo da Tradução, que poderiam resultar numa reavaliação e expansão conceptual e formal, originam uma incerteza relativamente às práticas e uma concebível transferência de responsabilidades para Campos mais capazes.

No entanto, a enumeração destas três problemáticas é apenas do foro teórico. O praticante, o autor, o tradutor (artístico), o individuo, de nada padece destes pontos. Caso a escolha seja ignorar estas interrogações, não vejo qualquer razão para o seu trabalho sair prejudicado. Um Campo como a Tradução poderá ganhar a sua autonomia se assimilar por completo o seu atributo prático como artístico.

Para tal, o praticante não necessitará de se confrontar com estas problemáticas. Se são exteriores à criação artística e à criatividade, então a problemática do autor é outra, mais importante, mais essencial – um conflito interno a ele mesmo. Um conflito que tem o potencial de transformar *a madeira da árvore na madeira da estátua* (Dionísio, 1973, pág. 109/110).

Quanto ao praticante, ao autor, ao tradutor (artístico), ao individuo, leitor destas linhas, deixo-vos estas palavras de Balzac:

Os pintores só devem meditar com os pinceis na mão

(Balzac, s/d, p.321)

- anexos

Scalar Model e The Differential Model

Por Valerie ROBILLARD

The Scalar Model

In his article 'Konzepte der Intertextualität',¹⁷ Manfred Pfister proposes an intertextual framework consisting of six points which measure the manner and degree to which an intertext is present within a new text. He visualizes his model as a system of concentric circles, where the highest possible intertextual intensity is located at the center; the further from this center, the weaker the intertextual relationship. In my appropriation of Pfister's scales, I have tried to eliminate what I perceive to be a considerable overlap between some of their categories when applied to ekphrastic texts; as a consequence, I have found it necessary to modify the conceptual boundaries and nomenclature somewhat in order to create categories that are as mutually exclusive as possible. In the following schema, therefore, each category is divided into two parts: the first part consists of Pfister's original definition of each category and its application to written texts and the second part presents my adaptation of these to address those questions which are specific to ekphrasis.

- 1 Communicativity: In this category, Pfister scales intertextual reference according to its communicative relevance – in other words, to the grade of consciousness of the intertextual relationship of both author and reader. Here, a low intensity of intertextuality would include a random assumption by the reader of a pretext arising from 'clues' that may or may not have been consciously 'planted' in the text; the highest degree of intensity is achieved when the author deliberately indicates a pretext with clear and unequivocal marking in the target text.
 - 1a My use of this category will not differ from Pfister's original intention and will refer to the degree to which the artwork is marked in a text. This ranges from vague allusions, to a direct reference in a title, to explicit marking in the body of the text.
- 2 Referentiality: Here, Pfister makes the distinction between the notions of 'use' and 'mention' and stresses that, in this category, an intertextual relationship increases in intensity the more one text thematizes the other, and in so doing reveals the nature of the pre-text. A pre-text, then, which is 'seamlessly' incorporated into another text – as in the case of quotation – serves only the text which appropriates it and is therefore of a lesser grade of intensity than when the quotation stresses the original context. In the last instance, the second text can right-

1-6

17
05 (1a)
1b)

fully be called a 'meta-text' of the pretext. Here, intertextuality offers its own degree of metatextuality, which comments, perspectivizes and interprets the pretext and therefore elaborates the connection between the two texts and thematizes their difference.

- 2a My use of this category differs substantially from Pfister's. Although I am well aware of the rhetorical commonplace of the terms 'use and mention,'¹⁸ I find that placing these two concepts into different categories creates more areas of difference. Use, then, would fall under the category referentiality and mention under the category of communicativity. Furthermore, the final two categories in this framework (dialogicity and autoreflexivity) are both concerned with 'perspectivizing' the pre-text, as we shall see. This category, therefore, is quantitative and will refer to the extent to which a poet actually uses an artwork in the text. A poem would be low in referentiality, in other words, if its sole reference to a painting is some form of basic communicative marking.
- 3 Structurality: This category is concerned with the syntagmatic integration of the pre-text into the target text. A low grade of intertextual intensity would include a casual quotation of a pre-text, whereas maximum intensity would be achieved if a pre-text becomes the structural form of the text. This category includes parody, travesty, translation, imitation and adaptation.
- 3a In this category, I will appropriate only the sub-category of 'imitation', which I define as the poet's attempt to produce a structural analogue to a picture. (I do not use the terms 'translation' or 'adaptation', as Pfister does, in relation to this (or any) category because these terms are intricately bound up with the ekphrastic enterprise as a whole.)
- 4 Selectivity: In this category, only selected elements from the pre-text are stressed in the target text. Here, literal quotation has a higher grade of intensity than allusion, which sweepingly refers to an entire pre-text or to some general aspect of it. Similarly, the reference to an individual pre-text is more precise and therefore more intensely intertextual if the intertext specifically refers to the norms and conventions of a certain kind, for example particular topoi or myths or to even more abstractly defined textual systems. The more precise this selection is, the more it falls under the structure and function of the synecdoche; with the pointed selection of detail, the general context of the original text is evoked and placed in a new framework.

- 4a This category will refer to the density of pictorial elements which have been selected, either from one painting/sculpture or from several works by the same artist; this category also refers to the transposition of certain topics, myths, or norms and conventions of particular periods or styles of pictorial representation.
- 5 Dialogicity: This category refers to the semantic and ideological tension created between the original text and the new. To illustrate, Pfister posits that a translation which runs contrary to the original, a quote from a text that relativizes and undermines its ideological principles, or a distancing allusion to the difference between the old context of the appropriated words and their new contextualization are cases of particularly intense intertextuality; a faithful translation from one language into another, or a direct translation from one sign system into another (as in the filming of a book, for example) are of a low degree of intertextual intensity in this category.
- 5a This category will address the manner in which the poet creates a 'semantic' tension between the poem and the artwork by casting the latter in a new, opposing framework. This coincides with the concept of 'contextual ekphrasis', or verbal 're-framing'.¹⁹
- 6 Autoreflexivity: Pfister points out that this category is closely related to the first two, as their level of intertextual intensity increases if the author, in addition to clearly marking and thematizing the pretext in the 'target' text, also reflects on and problematizes the connection between them. (Pfister suggests that many modern and postmodern texts fall into this category.)
- 6a I will use this category in the manner suggested by Pfister. Here, the poet specifically reflects on and problematizes the connection between his poem and its pictorial source(s), or, for example, between his own medium and that of the plastic arts.

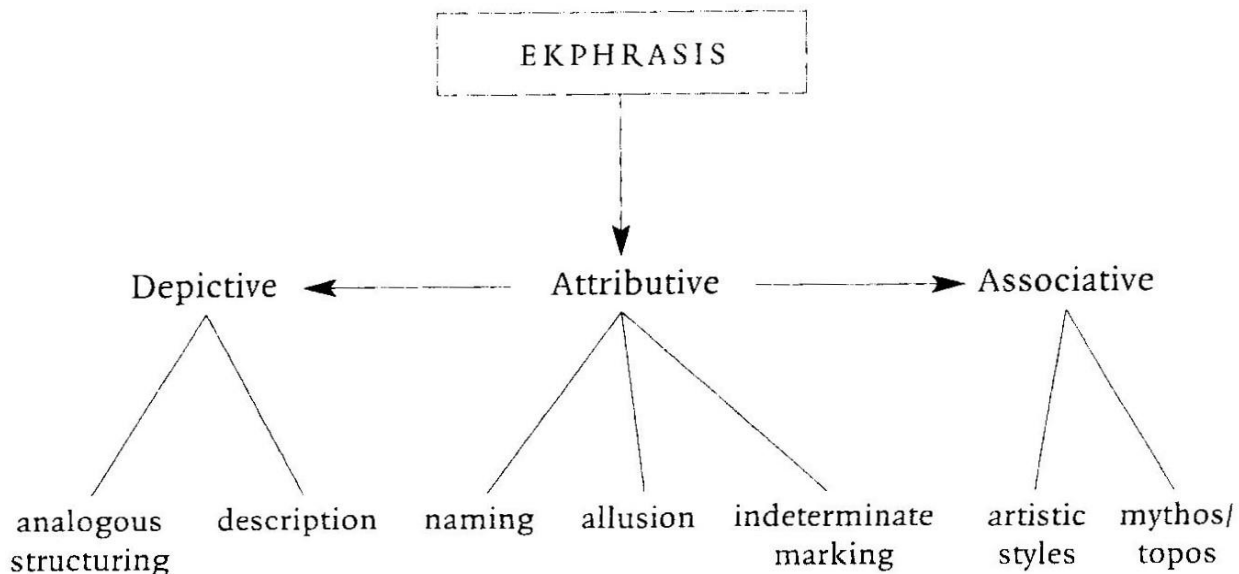
In illustrating the practical application of his intertextual scales, Pfister cites *The Waste Land* as an example of a text that would be placed at the innermost point of his hypothetical configuration of concentric circles, since it is 'high' in all six categories. It is, in other words, strong in referentiality, clearly and intentionally marked, is metacommunicative, uses quotation and allusion as its structural form, and acknowledges textual difference by a sustained dialogue which relativizes words, texts and their

normative systems. In a similar way, it could be said that Williams's 'Hunters in the Snow' occupies very nearly the same position: it communicates its pictorial source immediately in the title, keeps the painting before the mental eye of the viewer by means of sustained *referentiality*, imitates in detail the structural elements of the painting, and selects a high percentage of pictorial elements in its description. One might also argue that there is an element of *autoreflexivity* in the poem, since through a verbal 'framing' of the text (which Williams achieves through his first line: 'The overall picture is winter', and his final line '... to complete / the picture'), the poet might be playfully engaging the 'paragone' question. 'Haymaking', on the other hand, communicates a visual source only in its title and selects a few minor details, but does not sustain its reference to the painting; its most 'intense' relationship with the artwork is primarily *autoreflexive* and *dialogical*.

Although the Scalar Model provides a useful means by which to demarcate the various ways in which pretext and target text (or painting and poem) interact, it quickly becomes evident that more needs to be said about the extent to which particular texts are ekphrastic. It is not very useful to claim, for example, that 'Hunters in the Snow' is very ekphrastic and 'Haymaking', having touched on just one or two (less depictive) categories, is somewhat ekphrastic. It is at this point that the 'Differential Model' demonstrates its usefulness.

The differential model

Once the intertextual elements of a poem have been identified through the Scalar Model, most of these elements can be placed in a typology which serves as a vehicle for making generalizations about the poem's ekphrastic nature. This typology is designed to help differentiate the strong and explicitly marked ekphrastic texts from those that signal more nebulous relationships with their pictorial source(s); it is also designed to provide a means of accounting for those texts which might otherwise fall into that rather overcrowded group called 'the pictorial'²⁰ and even those which would be excluded from this present discussion altogether. To reflect these differences, I have constructed my typology in a left-to-right direction to illustrate the depreciating strength of ekphrastic relationships, both in the main categories as well as in their sub-categories.



The first category in the typology, designated Depictive, includes texts which come closest to the critical demand for 'representation' or 're-presentation' of their pictorial sources and thus, according to Pfister's notional configuration of concentric circles, would lie nearest the center of intertextual 'intensity.' These are also texts that would satisfy the demand for *enargeia*, since both sub-categories imply explicit depiction of an art object. The sub-category *analogous structuring* is placed furthest to the left in the typology as this implies a high degree of structural similarity to the artwork. The sub-category *description* is placed to its right, because an ekphrastic text may focus on small as well as large sections of an artwork; in this case, the reader's visualization of the pictorial source is not necessarily a given in this sub-category.

The central category, Attributive, has two purposes. In the first place, it functions as 'the palace guard', making certain that all texts entering the domain of Ekphrasis in some way mark their sources. (This is indicated by the direction of the arrows in the typology). The texts may be marked by direct naming in the title or elsewhere in the text, which creates the strongest link to the pictorial source; by *alluding* to painter, style or genre, which is a less specific form of attributive marking; or through *indeterminate marking*, which is the weakest form of reference: here, the reader, though recognizing what Riffaterre terms 'ungrammaticalities' signaling an intertext, would nevertheless have to belong to a particular interpretive community to be able to identify the visual source. The second function of the Attributive category is its importance as a type of intertextual relationship. A

poem, for example, might refer to a painting, yet not use it in any other perceivable way. In other words, it would have only touched on the communicative element in the Pfister Scales but has not used it nor has it paid attention to any of the picture's structural aspects. However, since we might assume that literary texts refer to paintings for a purpose, it is most likely that texts of this nature would have some Associative elements, as defined below.

The *Associative* category, which is more loosely structured than the first two, accounts for poems which refer to conventions or ideas associated with the plastic arts, whether they be structural, thematic, or theoretical. A literary text that is *associative* might pose the question of 'time' versus 'space', for example, or suggest in some way that its theme is 'cubist,' or 'futurist', and so on. This category would account for those texts which, in Pfister's Scales, would be considered as primarily dialogical or autoreflexive.

The advantage of the Differential Model is that it provides a means of classifying not only the ekphrastic texts that attempt to depict artworks as vividly as if they were viewed *in situ*, but also those whose pictorial sources inform the text with a far more subtle presence. Most importantly, it supplies a concrete framework through which we might articulate the difference. (We may now, for example, add to the insights we have gained from applying Pfister's Scales, by inserting the qualifying statement that the primary ekphrastic difference between 'Hunters in the Snow' and 'Haymaking' is that the first is highly *depictive* and the second primarily *associative*.)

In the following section, I will employ these two systems – the Scalar Model and the Differential Model – to address a poem by Williams which is informed by a combination of inexplicit visual sources and which, as an ekphrastic text, is intriguing insofar as it presents a multiplicity of possible intertextual references. Herein also lies its difficulty: this poem, 'Portrait of a Lady', largely relies on the reader's knowledge of art history and / or sleuthing skills to locate Williams's visual frame of reference. In this sense, one might argue that the identification of inexplicit references involves an act of interpretation which threatens critical objectivity; yet I suggest that there is ample material within the poem itself to justify the intertextual (and ekphrastic) connections I make here.

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. Permite-me verter poesia do Antigo Egito desconhecendo o idioma, para português. Pego no *Cântico dos Cânticos*, em inglês ou francês, como se fosse um poema inglês ou francês, e, ousando, ousa não só um poema português como também, e, sobretudo, um poema meu. Versão direta, diz alguém. Recriação pessoal, diz alguém. Diletantismo ocioso, diz alguém. Não digo nada, eu. Se dissesse, diria: prazer. O meu prazer é assim, deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projetivo. Não tenho o direito de garantir que esses textos são traduções. Diria: são explosões velozmente laboriosas. O meu labor consiste em fazer com que eu próprio ajuste cada vez mais ao meu gosto pessoal o clima geral do poema já português: a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjetivo sobre o substantivo. Uma pessoa pergunta: e a fidelidade? Não há infidelidade. É que procuro construir o poema português pelo sentido emocional, mental, linguístico que eu tinha, subrepticamente, ao lê-lo em inglês, francês, italiano ou espanhol. É bizarramente pessoal. Mas não há infidelidade que não o seja. Senão, claro, a ainda mais bizarra fidelidade gramatical que, de tão neutra, não pode ser fidelidade

(Helder 2013, pág. 68-9)

