

# ASPECTOS DA TRADUÇÃO ALEMÃ DO ROMANCE *ATÉ AO FIM* DE VERGÍLIO FERREIRA

*Thomas J.C. Hüsgen*

O tradutor de um texto literário, quando leva a cabo essa difícil tarefa de mediação entre uma obra original e um público leitor que, não dominando a língua na qual a obra foi escrita, necessita da sua intervenção, corre sempre o risco de tentar recriar num determinado momento, algo que outro criou noutra determinado contexto histórico-cultural. Um desses corajosos mensageiros foi, sem dúvida, o tradutor alemão Georg Rudolf Lind do romance *Até ao fim* de Vergílio Ferreira. O interesse deste professor universitário pela Literatura em Língua Portuguesa remonta aos anos cinquenta, altura em que, como bolsista académico, intensificou o contacto com a Literatura Portuguesa, nomeadamente com a literatura de Fernando Pessoa. Foi a partir daí que, empurrado pela enorme admiração por este autor, nasceu a vontade incansável deste professor e investigador de renome de divulgar e explicar a Literatura Portuguesa a um público alemão que, regra geral, não conhecia, ou conhecia muito superficialmente, os autores portugueses. Com a ajuda de Lind, e outros tradutores, esta situação, felizmente, foi superada e hoje autores como Pessoa, Saramago, Agustina, Vergílio Ferreira, António Lobo Antunes e muitos outros encontraram o seu lugar devido no espaço da Língua Alemã.

Vergílio Ferreira foi, no caso de Lind, um amor tardio, e a sua tradução de *Até ao fim* acabou por ser a única deste autor que Lind definiu como sendo um escritor que, como Theodor Fontane na Literatura Alemã, só na idade avançada atingiu a mestria definitiva e segura.<sup>1</sup> Esta, ao fim e ao cabo, a razão de optar pela tradução do, até aí, último romance de Vergílio Ferreira para o alemão. Queria ele, deste

---

\* Este trabalho foi financiado pelo Programa FEDER/POCTI-U0022/2003 da Fundação para a Ciência e Tecnologia

<sup>1</sup> “Eigenständig ist hingegen Ferreriras Spätwerk, das bis zur Stunde die beiden Romane *Para Sempre* (Für immer 1984) und *Até ao Fim* (Bis zum Ende 1987) umfaßt. Dieser Autor gehört ganz offenkundig zu den Künstlern, die wie Fontane oder, um ein Beispiel aus der Musikgeschichte heranzuziehen, G. Ph. Telemann, erst im Alter ihr »non plus ultra« erreichen.” Lind em Ferreira (1990: 317)

modo, apresentar o “autor da contemplação”, como lhe chama em certo momento, ao público alemão, num momento em que atinge o mais alto grau da sua arte.<sup>2</sup>

É claro que o espírito de missão e de divulgação de Lind veio a influenciar o seu conceito de tradução, que ficou bem expresso num texto com o título «Traduzindo Pessoa»:

“Podemos concluir que o tradutor não necessita de uma personalidade poética própria, pelo contrário, é até conveniente que não tenha uma personalidade própria para perder. Ele não deve ser outra coisa que o leal mensageiro do poeta da sua escolha. Na tradução de um grande génio encontra este tradutor a satisfação plena da sua própria ambição poética.» (1962: 162)

Mais tarde, e comentando a tradução de «A Sibila» de Agustina Bessa-Luís, este conceito sofre uma transformação no sentido de uma maior intervenção por parte do tradutor como, de resto, o título deixa antever: «Kann der Übersetzer den Autor korrigieren?» (Poderá o tradutor corrigir o autor?). Não será difícil adivinhar a resposta dada a esta questão, e o autor chega ao ponto de exigir do tradutor (re)criativo o dever de proteger o leitor, neste caso alemão, de reflexões enigmáticas que provavelmente não teriam significado algum (cf Lind 1988:69). Consequentemente corta algumas passagens que, a seu ver, não acrescentam nada de novo, ou então adjectivos que, num encadeamento triplo e paratático do texto original, quanto muito aparecem em alemão sindeticamente ligados a dois. Certamente esta atitude será também o espelho duma autoconsciência e, certamente, duma autoconfiança entretanto desenvolvida.

Seja como for, propomo-nos neste trabalho analisar, à luz de alguns exemplos representativos, o grau de intervenção do tradutor, acima referido, na tradução do texto de Vergílio Ferreira e, para além disso, demonstrar, se possível, as consequências que essa intervenção teve no texto em si.

Já mencionámos a forte tendência do tradutor alemão de intervir activa e visivelmente no texto traduzido, também no sentido de «facilitar» a leitura do texto a um público que importa ganhar para a literatura portuguesa, finalidade que, fique desde já bem claro, levou a bom porto e nos merece todo o respeito e aplauso. Esta atitude perante o texto de partida poderíamos descrever como sendo o resultado

<sup>2</sup> „Der vorerst letzte Roman dieses unermüdlichen Schriftstellers - *Até ao Fim (Bis zum Ende)* - übertrifft noch (nach Meinung des Übersetzers) das reiche vorangehende Werk Vergílio Ferréiras an Kunstfertigkeit. Der Erzähler dieses Romans verfügt souverän über Kunst- und Stilmittel, die er in den langen Jahren seiner Autorenlaufbahn verfeinern und erneuern konnte.” Lind em Ferreira (1990: 318)

dum conceito de tradução explicativa. Seria naturalmente impossível no contexto deste texto enumerar todas as soluções tradutivas que correspondessem a este paradigma. Também não tencionávamos aqui fazer uma descrição exaustiva do método tradutivo aplicado a este texto e, muito menos, avaliá-lo no seu todo. Queremos, sobretudo, evidenciar diferentes formas de intervenção por parte do tradutor que fazem com que o texto traduzido se transforme num texto diferente.

O cap. XVI, um dos capítulos centrais deste romance, é quase por completo preenchido pela descrição da visita de Cláudio, o protagonista-narrador, a «uma senhora escultora» que tinha o seu «atelier nos Coruchéus.» (A.F.: 115). O tema deste capítulo é a arte, um dos grandes mitos modernos que apesar de “problemática no modo como vai sendo, ela [arte] será sempre o modo mais alto do homem, ou seja, divino ser humano, ela será sobretudo, [...] o modo primeiro e último de nos entendermos com o mundo, a vida, o nosso próprio destino” (Ferreira, 1998: 191). E são os artistas que personificam as diferentes formas de ver e entender a arte e os quais Vergílio Ferreira distingue claramente entre aqueles que respeita porque servem verdadeiramente a arte, e aqueles que rejeita «pela mediocridade ou pela não-arte que representam» (Silva Gordo, 2004: 128). Aqui a escultora, tal como o maestro do cap. XII, pertence inequivocamente ao segundo grupo que, num tom mais sarcástico do que humorístico, concentra em si a falência de um certo tipo de arte, o «lado arrefecido do mundo da glória, o verdadeiro do falso» (A.F. 89). O grotesco acompanha esta declaração de falência através da encenação do vazio e do banal. A certa altura a escultora exclama embevecida de si própria:

«Já pensou quantas obras podem estar num bloco de mármore? Todas as épocas, todos os estilos, meu Deus. A estupidez humana, pense bem. Um bloco intocável e toda a história da arte ali. Os meus amigos acham-me ambiciosa. Sou assim. Muito perigosa.» (A.F.: 117)

«Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, wie viele Werke in einem unbehauenen Marmorblock stecken? Alle Epochen, alle Stile sind darin gegenwärtig, mein Gott. Wie dumm die Menschen sind, denken Sie nur! Lieber ein unberührter Block, aber die ganze Kunstgeschichte steckt drinnen. Meine Freunde finden mich ehrgeizig, aber so bin ich eben. Ein gefährliches Wesen.» (B.E.: 137)

Basta comparar visualmente os dois textos para se notar uma diferença acentuada na extensão da unidade tradutiva em questão, o que corresponde a uma diferença de 42 para 54 palavras.

Poderíamos traduzir o texto de Lind para português da seguinte forma:

«Já pensou quantas obras podem estar num bloco de mármore em bruto? Todas as épocas, todos os estilos estão aí compreendidas, meu Deus. Como são estúpidos

os Homens, pense bem. Antes um bloco em bruto, mas contendo toda a história da arte ali. Os meus amigos acham-me ambiciosa, mas eu sou assim. Um ser perigoso.» (A.F.: 117)<sup>3</sup>

Não há dúvida nenhuma que o texto alemão traduz o sentido do texto original. Mas vai ora explicitando sentidos implícitos (em bruto, estão aí compreendidos, um ser), ora relações sintácticas implícitas (antes um bloco em bruto, mas contendo) que facilitam ao leitor alemão a leitura do texto, por um lado, mas, por outro, introduzem um tipo de leitura que não corresponderá neste caso, e em muitos outros, ao fragmentarismo do discurso romanesco de Vergílio Ferreira que, segundo António da Silva Gordo, «procede de uma combinação livre que vai da simples segmentação do que poderia ser uma frase completa (isolando sintagmas ou elementos de um sintagma) até a frase elíptica propriamente dita, cuja forma mínima consiste na introdução, no discurso, de um breve fragmento de uma frase virtual.» (Silva Gordo, 2004: 401) e que este autor considera como estilema fundamental do discurso romanesco de Vergílio Ferreira «perfeitamente ajustado à problemática existencial e ao percurso sinuoso e labiríntico da arquipersonagem vergiliana» (Silva Gordo, 2004: 404).

Mais um exemplo deste tipo de solução tradutiva, encontramos no cap. XVII, onde Cláudio descreve um quadro de Lima de Freitas associando as três mulheres aí retratadas às mulheres da vida dele:

«É sólida de barro. E a trança o cabelo enrolado num como se diz? um totó, não sei. Maçudo denso grosso. O vestido descai-lhe num ombro escorrega um pouco para o braço. É sólida, uma mulher. E há a outra, toda desfraldada de vento.» (A.F.: 120)

«Sie ist massig wie aus Ton. Zopf und Haar sind eingerollt zu, wie sagt man noch? einer Art Hörnchen. Strähnig und dicht. Das Kleid hat sich auf der einen Schulter verschoben und ist auf den Arm hinuntergeglitten. Sie ist kräftig, eine reife Frau. Und da ist noch eine dritte, ganz vom Wind durchgeblasen.» (B.E.: 140)

Para além de outros aspectos que aqui não importa focar neste momento, é de salientar algo que Lind já fizera aquando da tradução de «A Sibila» onde considerava que a repetição tripla de adjectivos impedia uma leitura fluente do texto agustiniano. Também aqui o adjectivo múltiplo, sendo o mais frequente o triplo em Vergílio Ferreira, surge reduzido a dois. Não há dúvida que o estilo fragmentário e segmentado do texto vergiliano, recriando o “stream of consciousness” de Joyce,

<sup>3</sup> O texto sublinhado representa o significado acrescentado pelo tradutor.

se transforma em alemão, por vezes, num tipo de discurso, minuciosamente elaborado e organizado, bem ao gosto do espírito mais controlado e controlador do tradutor alemão.

Quando se fala em traduções literárias, acontece por vezes que um ou outro crítico literário numa frase perdida, por entre considerações de crítico literário, tece algum comentário em abono, ou não, da tradução, dando o exemplo de algumas palavras que foram traduzidas com grande mestria, ou então, no seu oposto, demonstram a total incompetência, mais uma vez, do malfadado tradutor que, também mais uma vez e, aliás, como seria de esperar, não passa dum traidor.

Parece-nos, no entanto, que são justamente estas palavras isoladas e tratadas isoladamente que não têm importância nenhuma, ou pelo menos, uma importância muito diminuta, quando se trata da tradução de um texto literário relativamente extenso, como o é normalmente o género do romance. É na explicação da relação com o resto do texto, o seu co(n)texto, em que o crítico encontra a relevância duma determinada opção tradutiva no vasto entrelaçado que é o texto do romance. Se não vejamos.

O cap. IX começa com uma descrição do protagonista-narrador Cláudio da sua primeira mulher Flora. Cláudio encontra-se numa capela à beira-mar, onde jaz o seu filho morto, e vai recordando o passado num imaginado diálogo entre pai e filho, situação recorrente na obra de Vergílio Ferreira. A propósito, diz Fernanda Irene Fonseca: «O corpo invocado constitui um interlocutor mudo, como mudos são outros destinatários do discurso produzido por muitos dos narradores dos romances de Vergílio Ferreira: Mónica, a mulher já morta, destinatária da longa carta que é o texto de *Em Nome da Terra*; o corpo morto do filho, interlocutor de Cláudio ao longo do trágico velório que suporta a diegese de *Até ao Fim*; Sandra, também já morta quando Paulo se lhe dirige intensamente, em *Para Sempre*. O “tu” é sempre inexistente como verdadeiro interlocutor e sempre violentamente desejado, presença ausente». (Fonseca, 1992b:143)

Flora, a mãe biológica do filho Miguel pertence ao tipo de mulher da terra, distante e dominadora, também ela recorrente na obra de Vergílio Ferreira e na qual se cristaliza a delimitação do eu, por incompatibilidade de ideias e de carácter, perante o outro. Em vários momentos se «entre lê» o domínio do feminino sobre o protagonista em constante humilhação e onde o corpo realiza o destino do herói vergiliano que é a solidão.

«Flora não era alta, mas eu tinha dificuldade, pela intensidade do seu corpo, em ser mais alto do que ela. Um vestido cor de - de que cor? devia ser claro para o teu esplendor mas da cor dele ficou-me só na memória a firmeza flexível do seu andar.

Direita ondeada tensa. Abruptamente sinto-a na minha posse por levá-la ao meu lado e haver gente a ver.

[...] Flora fresca, sem a mínima alteração, gesto de afrontamento. Toda a gente sabe que há hoje uma crise da juventude, disse eu. Crise? disse ela. Tomava café direita esplêndida, soprava o fumo do cigarro, altaneira.» (A.F.: 59)

Note-se a importância dos adjectivos «intenso», «tensa», «direita» na descrição física muito vergiliana desta figura feminina como contraponto à fragilidade e vulnerabilidade do protagonista que ouve o filho dizer:

«[...] Preferia levar a imagem do orgulho dela e do meu. E tu no meio, sem orgulho nenhum.» (A.F.: 61)

A energia que imana de Flora é, afinal, que faz Cláudio, nas suas próprias palavras, aprender a lição máxima de um homem que Cláudio revela ao filho:

«Revelar-te o estado de coisas real. Revelar-te a miséria da nossa vida. E ver se aprendias a humildade. É a lição máxima de um homem.» (A.F.: 61)<sup>4</sup>

Lind ao traduzir este último excerto opta por uma solução que retira ao texto alemão, de certa forma, esta ideia-chave do capítulo por confundir «homem» com «Homem»:

«Und sehen, ob du dadurch Bescheidenheit lernen würdest. Das ist die höchste Lektion für den Menschen.» (B.E.: 71)

O texto alemão dissolve o antagonismo entre o feminino e masculino, resolve a solidão masculina, tornando o processo de aprendizagem uma necessidade da humanidade em geral. A derrota masculina, a ausência de comunicação, é imposta pela descrição do corpo feminino, na qual, como já vimos o adjectivo, muito ao estilo de Vergílio Ferreira assume uma função de destaque:

«E não era fácil dialogar para aí. Fala-se com ideias sentimentos. Uma inteireza física sólida perfeita. Sentada perpendicular sem nada transbordar do seu limite.» (A.F.: 59)

O derivado abstracto «inteireza», forma muito utilizada pelo romancista para dar visibilidade ao invisível, é reforçado pela ausência de vírgulas entre os três adjectivos que se seguem, outro meio estilístico muito comum em Vergílio Ferreira, realçando, dessa forma, sintacticamente o sentido do derivado. A unidade é o resultado do físico, da solidez e da perfeição. Infelizmente, também aqui, o

<sup>4</sup> Os sublinhados são da responsabilidade do autor.

texto alemão falha ao simplesmente deixar de fora esta passagem, reforçando a dissolução de elementos centrais no discurso vergiliano neste capítulo, ele próprio central.

Voltando à descrição inicial de Flora neste capítulo, encontramos de novo o adjectivo «intenso»:

«Flora surge-me espectacular no seu corpo intenso.» (A.F.: 57)

Já verificámos que este adjectivo, pela frequência e recorrência, comporta em si o significado de Flora em si mesmo, enquanto símbolo da terra e da energia. Tal associação não é permitida pelo texto alemão que opta por “imposant” para traduzir esta unidade lexical, introduzindo, assim, somente o elemento visível da força de Flora e despejando-a do seu significado mais profundo, quebrando a linha de coesão textual estabelecida pela repetição do adjectivo «intenso»:

«Flora taucht spektakulär vor mir auf mit ihrem imposanten Körper.» (B.E.: 65).

Constatamos então que todas estas soluções pontuais encontradas pelo tradutor, e que isoladas aparentemente pouco significado teriam, quando analisadas como fazendo parte duma teia elaborada de significados e formas de significação intrínsecas ao texto literário, em geral, e ao texto vergiliano, em especial, ganham uma importância diferente para a exegese adequada do texto de chegada.

A importância das relações intertextuais, para além das relações intratextuais, no texto de Vergílio Ferreira tem sido realçada pelos mais diversos autores. Este lugar de encontro, espaço privilegiado do romance, torna-se de primordial importância quando se trata de analisar a tradução literária, já que exige do tradutor a difícil tarefa de, não só identificar as relações intertextuais do texto original, como também de encontrar soluções tradutivas que possam, se não manter as mesmas relações intertextuais, criar por meio das suas soluções textos que possam estabelecer nos seu espaço semiótico relações análogas.

Há nos textos de Vergílio Ferreira esse encontro com o texto pessoano que, para além de outros aspectos, se faz notar na problemática do “ser” e na pergunta fundamental pelo “eu” que, tanto em Vergílio Ferreira como em Pessoa, se define em «paradoxos insuperáveis: finito/infinito, relativo/absoluto, efêmero/eterno, uno/diverso, visível/invisível, dizível/indizível, bom/mau, belo/feio etc.» (Silva Gordo, 2004: 306).

No cap. XIX o paradoxo visível/invisível ganha expressão nas reflexões que são despoletadas pela memória da vinda de Tina, a antiga empregada dos pais de Cláudio, agora falecidos, a Lisboa, cidade que neste romance, tal como na obra de muitos heterónimos de Pessoa, é o lugar da orfandade e solidão, contrastando com o lugar mítico da aldeia ligada às recordações da infância, da harmonia perdida. Cláudio, estando junto à capela situada num «pequeno largo deserto voltada para o mar», coloca-se num espaço entre metafísica e eternidade, metaforizada pela presença do mar, onde se desenrola o jogo paradoxo da visibilidade do invisível:

«E agora que a reconstituí toda na minha atenção, a capela começa a existir inteira no largo deserto. Há um diálogo dela com o mar e eu ouço. É uma voz oculta sob o rumor audível, fala do tempo e do incognoscível das coisas. Mas há sobretudo a presença total da capela, isolada no largo, frente à vastidão do mar. É fechada de mistério no seu estar ali. É um mistério como o do olhar de um cego. Ou de uma casa deserta. Tento decifrá-la e não sei, porque todo o seu mistério é visível. Tem o oculto de uma divindade que não existe. Traz uma mensagem dos séculos antes de ela existir. Olho-a e conheço o espaço intacto da transfiguração, no branco dos muros lateja uma luminosidade interior. Olho-a sempre, penso. Envolve-a um halo trémulo. O mar ressoa a todo o espaço e ela ergue-se mais alta assim por sobre o rumor.» (A.F.: 137)

Os paradoxos como «a capela começa a existir inteira no largo deserto», «Há um diálogo dela com o mar e eu ouço. É uma voz oculta sob o rumor audível», «todo o mistério é visível. Tem o oculto de uma divindade que não existe» aponta para a presença do indizível e no qual a «verdade vê-se, porque ver é uma forma de pensar e sentir ao mesmo tempo» (Silva Gordo, 2004: 305), motivo que partilha com Fernando Pessoa e que, como Silva Gordo nota, se mostra na «glosa que ele [Vergílio Ferreira] faz a um conhecido verso de Fernando Pessoa (“O que em mim sente ‘stá pensando” – do poema conhecido por “Ceifeira”): “O que em mim pensa está sentindo” (CC5, 556)» (Silva Gordo, 2004: 305, nota de rodapé 150). E quem não encontrará este pensamento no seguinte excerto:

«Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre eguaes e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são.

Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir.

Qualquer estrada, esta mesma estrada de Entepfuhl, te levará até ao fim do mundo. Mas o fim do mundo, desde que o mundo se consummou dando-lhe a volta, é o mesmo Entepfuhl de onde se partiu. Na realidade, o fim do mundo, como o princípio, é o nosso conceito do mundo. Sem nós que as paisagens teem paisagem.



Porisso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo as como ás outras. Para que viajar? Em Madrid, em Berlim, na Persia, na China, nos Polos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no typo e genero das minhas sensações?

A vida é o que fazemos d'ella. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.» (*Livro do Desassossego II*: 133)

A presença dessa interioridade pessoana que não permite ultrapassar a subjectividade do «eu» ganha expressão no mistério «do olhar de um cego» que no texto alemão desaparece por completo:

« Es ist ein Geheimnis wie der Blick eines Bettlers.» (B.E.: 158)

O cego passa a ser um pedinte (Bettler) e o leitor alemão é, por assim dizer, impedido de (entre) ver a relação deste trecho com o resto do texto, empurrado para o lugar comum do olhar triste do pobre pedinte.

E quando, no texto vergiliano, o olhar se confunde com o pensar, o espaço da transfiguração é envolvido por um «halo trémulo», vindo do mar que «ressoa a todo o espaço». É a presença do eterno, da harmonia universal não visível que circunda o lugar visível «de todos os deuses de todas as religiões [que] estiveram ali e passaram. E ficou deles a sua origem.» (A.F.: 138)

Mais uma vez o tradutor alemão não relaciona os elementos desta teia, tecida com fio de linho delgado, e transfigura o «halo trémulo» da mistificação num espaço físico do adro iluminado:

«Ich schaue sie immerzu an, ich denke nach. Ein zitternder Lichthof hüllt sie ein.» (B.E.: 158)

O que seria, em português:

«Olho-a sempre, penso. Um adro iluminado envolve-a.»

Sem querer diminuir de alguma forma o trabalho meritório de Georg Rudolf Lind de divulgar a literatura portuguesa no espaço alemão, o estudo aprofundado do seu trabalho revela uma forte tendência de sobreposição de um estilo próprio que, por vezes, acaba por tapar, de alguma forma, o texto original. Mas não foi a intenção desta pequena comunicação de formular um juízo final sobre esta tradução ou de dar conta, duma forma exaustiva das diferentes soluções tradutivas do autor do texto alemão. Muito mais foi nosso objectivo mostrar até que ponto uma solução tradutiva pode interferir na teia complexa da construção textual e como muitas vezes a intenção primeira, neste caso ajudar o leitor, pode ter o efeito

contrário quando as soluções, por defeito, não conseguem estabelecer as relações de coerência e coesão que o texto original traçou.

Por fim gostaria de acabar com uma citação que, julgo eu, acentua um aspecto deveras importante na nossa área de estudo e que quis, desajeitadamente com certeza, sublinhar com este contributo:

«Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto». Era inevitável, ao iniciar esta minha primeira incursão em domínios afins à literatura, lembrar Jakobson e a sua bela paráfrase de Terêncio.

Não o faço, porém, para me escudar contra qualquer acusação de ilegitimidade e muito menos em jeito de pedido de desculpa. Estou profundamente de acordo com o mesmo Jakobson quando reclama para o linguista não só o direito mas também o dever de estudar o fenómeno literário em todos os seus aspectos e em toda a sua extensão e engloba numa mesma acusação de «flagrantes anacronismos» quer o linguista surdo à função poética quer o estudioso de Literatura indiferente aos problemas da Linguística.»

Esta citação retirada dum artigo, com o título «Vergílio Ferreira: A palavra, sempre e para sempre. Conhecer poético e teoria da linguagem.» escrito já há mais ou menos vinte anos por Fernanda Irene Fonseca continua, para mim, tão actual como o era nesses anos idos e devo dizer que no meu trabalho sempre me revii nessa perspectiva.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
Centro de Linguística da Universidade do Porto  
thusgen@letras.up.pt

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ferreira, Vergílio, 1988, *Até ao Fim*, Círculo de Leitores.
- Ferreira, Vergílio, 1990, *Bis zum Ende*. Aus dem Portugiesischen übersetzt von Georg Rudolf Lind, Zürich, Ammann.
- Ferreira, Vergílio, 1998, *Espaço do invisível 5*, Venda Nova, Bertrand.
- Fonseca, Fernanda Irene, 1992a, *Deixis, tempo e narração*, Porto, Fund. Engenheiro António de Almeida.
- Fonseca, Fernanda Irene, 1992b, *A celebração da palavra*, Coimbra, Almedina.
- Hüsgen, Thomas J.C., 1995, “Um contributo para uma nova abordagem da crítica da

- tradução literária.” *Actas do 2º Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Porto, 3-6 Maio 1995, pp. 251-254.
- Hüsgen, Thomas J.C., 2005, *Vom getreuen Boten zum nachdichterischen Autor. Übersetzungskritische Analyse von Fernando Pessoa's Livro do Desassossego in deutscher Sprache*. Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation, herausgegeben von Gerd Wotjak, Band 21, Frankfurt a.M, Peter Lang.
- Lind, Georg Rudolf, 1987, “Nachwort des Übersetzers” *Agustina Bessa-Luís - A Sibila*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, p. 298.
- Lind, Georg Rudolf, 1988, “Kann der Übersetzer den Autor korrigieren?” *Lusorama*, 7, pp. 60-72.
- Pessoa, Fernando, 1982, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho, 2 Vol., Lisboa, Ática.
- Reiß, K./Vermeer, Hans J., 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen, Niemeyer.
- Silva Gordo, António da, 2004, *A arte do texto romanesco em Vergílio Ferreira*, Coimbra, Luz da Vida.

