

## RECENSÕES

AMÉRICO DA GOSTA RAMALHO — *Latim Renascentista em Portugal (Antologia)*.

Prefácio, selecção, versão do latim e notas. Textos Humanísticos portugueses — 2. Instituto Nacional de Investigação Científica. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Coimbra, 1985. XI + 242 p.

Os estudos sobre o período do Renascimento conheceram, nas últimas décadas, uma expansão irrecusável, não detectável, talvez, pelo grande público, visto que existem e se desenvolvem através de investigações científicas especializadas, quase sempre no interior dos organismos universitários ou similares. E nisso a Universidade desempenha a função apropriada à sua existência, como local de investigação e de docência que modernamente tem de ser. E só neste terreno deve assentar a divulgação de conhecimentos junto do público em geral. Aliás o progresso científico andou sempre relacionado com a Universidade, mesmo quando contra ela teve de se fazer. No domínio dos estudos filológicos, históricos, filosóficos e literários — um vasto domínio do campo das ciências humanas — esta interdependência é ainda mais patente.

De facto, a Universidade, pelo apetrechamento de que dispõe e pela vocação para que os seus elementos devem estar orientados, encontra-se em condições muito especiais para investir em investigações demoradas e de aplicabilidade imediata aparente, ou como tal sentida. A rentabilidade de trabalhos de busca em bibliotecas, de levantamentos exaustivos de bibliografias, de consulta de catálogos, de cópia ou reprodução de textos, de leituras paleográficas e filológicas, de fixação de textos, sua tradução e comentário minucioso, de identificação de autores e de fontes, tudo isto e algo mais não pode ser equacionado em termos absolutamente idênticos àqueles que caracterizam as investigações ditas aplicadas. É certo que aos olhos da opinião em geral, estas se revestem, sem discussão, de um prestígio que a técnica lhes empresta, na medida em que permite a resolução de problemas ou dificuldades práticas ou muito dependentes de interesses imediatos. Há, no entanto, aí uma ilusão ou um erro de avaliação, compreensível por parte de uma opinião pública em geral, mas inexplicável e injustificável quando reflecte uma orientação ou uma doutrina oficial ou como tal assumida. A investigação — que, sobretudo quando situada no plano que lhe compete, é inseparável da erudição — desenvolvida no vasto domínio dos estudos histórico-literários não vive, porém, inseparável da técnica, porque esta está na base de todo o apetrechamento crítico e filológico com que se abordam os textos antigos.

Vêm estas palavras a propósito da publicação da antologia de *Latim Renascentista em Portugal* pelo Prof. Américo da Costa Ramalho, que constitui uma verdadeira novidade no panorama dos estudos portugueses sobre o Renas-

cimento. Existiam já publicações antológicas do género sobre textos do humanismo renascentista, mas não entre nós. Aliás os estudos sobre o humanismo português — para além de prejudicados frequentemente pela confusão de conceitos em torno de humanismo, renascimento, descobrimentos — só em data relativamente recente assumiram um lugar de relevo no campo da investigação. Isto sem prejuízo dos trabalhos de Sousa Viterbo, Joaquim de Vasconcelos, Carolina Michaëlis, Joaquim de Carvalho, Gonçalves Cerejeira; mas é sobretudo a uma geração de investigadores que se afirmam a partir dos anos cinquenta que devemos a renovação dos estudos sobre o humanismo português do séc. XVI. É, porém, indiscutível que ao Prof. Doutor Américo da Costa Ramalho cabe o mérito de ter impulsionado, na escola da Filologia Clássica conimbricense, os estudos sobre os textos em latim renascentista entre nós. E fê-lo não ao sabor de variações de escolas ou modas, mas sistematicamente, buscando textos inéditos ou menos conhecidos e estudando outros já conhecidos.

A antologia agora publicada surge, deste modo, como a síntese de um longo trabalho desenvolvido durante vários anos no âmbito do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Os textos que oferece ao público na versão original e em tradução portuguesa foram servindo para diversos estudos que, em parte, haviam sido já incluídos nos dois volumes de *Estudos sobre a época do Renascimento* e de *Estudos sobre o Século XVI*.

«Latim renascentistas: um título que não pode provocar já estranhamento nos estudiosos da literatura e da cultura portuguesas do séc. XVI, tão inseparáveis são estas, quando expressas em vernáculo, daquelas outras que, em latim, foram produzidas por homens cultos da época; e homens cultos foram, naturalmente, os humanistas e quantos marcaram, de modo mais profundo, a literatura portuguesa quinhentista; como Luís de Camões. «Latim renascentistas; um factor de europeização da cultura portuguesa e de irmanação dos meios cultos portugueses com aqueles que, pela Europa das universidades, das chancelarias e cortes, dos tipógrafos, se pautavam por ideais e níveis de cultura, cujo valor — assim o pretendiam — eram universais.

Não admira, pois, que a antologia apresentada pelo Prof. Costa Ramalho inclua textos que documentam, de forma variada, essa osmose europeizante que foi, no fim de contas também, o humanismo; daí não só a presença de um Buchanan, mas também de portugueses que, levados pela *restlessness*, como escrevia Ricardo Jorge a propósito de Amato Lusitano, vaguearam e se notabilizaram no estrangeiro; como esse outro médico Diogo Pires, bem documentado no presente volume.

«Latim renascentistas, enfim, inseparável de Coimbra, como o sugere a gravura do *Encomium* desta cidade por Inácio de Moraes, publicado em 1554. É que o humanismo, tendo como pressuposto o discurso culto e literário (letrado, por conseguinte), postulava o necessário recurso a uma expressão compatível com a dignidade da arte, da eloquência e do saber; e por isso no latim — no latim clássico — residia o paradigma. Mas o latim, como língua culta, sempre se impusera, ao longo dos tempos — e o latim escolástico medieval não foge a esta condição —, através das actividades pedagógicas e das instituições escolares. O latim renascentista, com o vasto alargamento de horizontes que trazia consigo nos domínios da eloquência, da retórica e da própria con-

## RECENSÕES

cepção de discurso filosófico e cultural, foi também inseparável da pedagogia, da docência e do preceptorado.

Na sua organização diacrónica, a antologia publicada pelo Prof. Costa Ramalho evidencia-nos, no fim de contas, o itinerário do latim renascentista em Portugal, desde finais do séc. XV até à segunda metade do séc. XVI. E começa por esse discurso em latim de D. Garcia de Meneses em 1481, exemplar de uma literatura em latim orientada para a divulgação e a apologia dos pontos de vista da corte portuguesa junto dos meios políticos e cultos da Europa.

As Cartas de Cataldo Parísio Sículo patenteiam-nos a actividade humanista já em território nacional e por isso constituem documentos importantes para a problemática da «introdução do humanismo em Portugal» a que o Prof. Costa Ramalho tem dedicado repetida atenção. Mas essas *epistulae* transportam-nos ainda junto dos círculos aristocráticos onde a actividade pedagógica de Cataldo se exerceu, começando a fixar no horizonte dos interesses da alta nobreza e dos círculos régios as ideias e os paradigmas literários e doutrinários colhidos na literatura clássica e trabalhados já no humanismo italiano. A carta, destinada à leitura nos círculos cultos e, depois, divulgada por via impressa, serviu a Cataldo, como a tantos outros humanistas, como veículo de eleição para complemento da acção persuasiva decorrente da pedagogia directa junto dos discípulos. Leia-se, a propósito, a carta ao Marquês de Vila Real, D. Fernando de Meneses, eloquente na perspectiva que dá do «humanista» cioso da superioridade do seu saber, mas também das razões justificativas do próprio ensino literário, tão importantes na polémica do humanismo inicial.

Ao leitor actual pode parecer distante o mundo evocado nos textos recolhidos e traduzidos nesta antologia; alguns, como a *Arcitíngē*, do mesmo Cataldo, ou o *De Plátano* de João Rodrigues de Sá de Meneses parecerão menos «sentidos» e mais artificiosos, menos artísticos e mais eruditos, longe da veracidade psicológica a que os leitores hoje tão habituados estão. Mas não esqueçamos que textos como estes, ou ainda como o discurso de Salvador Fernandes em Vila Real, bem como os dois trechos de Martinho de Figueiredo ou até os versos de António de Cabedo «ad Cetobricam patriam suam» valiam, para os contemporâneos, em função de critérios distintos, em muito, daqueles que nós hoje valorizamos. Um texto como o de Inácio de Moraes sobre a «vida universitária» vaie, para nós, não só pela oportunidade e a orientação do *encomium*, mas também pelo testemunho verídico de um mundo já totalmente acabado para o leitor actual.

Outros textos, porém, como esses versos «de gymnasio Conimbricensi» da autoria de Diogo Pires, parecem ganhar uma autenticidade humana mais forte, a que o leitor moderno não pode ficar insensível, sobretudo se atendermos ao dístico final, evocador de um Mondego quase camoniano, bem longe de quem, em terras adriáticas, acabou a vida: os cerca de quinze versos de «saudades de Portugal» constituem um dos textos mais próximos de uma sensibilidade moderna, entre os representados na antologia. Uma saudade da terra natal que o Prof. Costa Ramalho teve o cuidado de inscrever neste volume, para evidenciar como o latim não era só veículo de uma *eloquentia* ou de uma retórica formal, mas também expressão de sentimentos profundamente vividos.

E esses versos de Pires a Gótió são um bom exemplo de um discurso que, através da familiaridade da carta, patenteia a força da recordação saudosa. Mas neste terreno há que chamar ainda a atenção para os dísticos elegíacos do trecho final, de um anónimo exilado, onde, subjacente a uma linguagem alimentada por códigos de formação clássica e erudita, se move a verdade de um homem necessitado de aliviar a dor na comunicação com um amigo; quem não se lembrará da *Elegia* de António Ferreira a Sá de Miranda, a propósito da morte do filho deste no Norte de África?

Se juntarmos a tudo isto a utilização ágil e mordaz do latim por Buchanan, ou o recurso a essa língua na prosa de actualidade no trecho de Jesónimo Osório sobre a China, teremos percorrido esta antologia, que vem tornar possível ao leitor interessado o contacto com textos de difícil acesso, não só porque conservados em documentos raros, mas também porque escritos em latim.

Ora o Prof. Costa Ramalho traduziu-os com a mestria e a segurança fiei que eles exigiam. Não se trata de textos poéticos ou com especial carga simbólica, todos eles, o que não significa que sejam de mais fácil tradução... Mas é evidente que nem todos se compadeciam, precisamente por isso, com uma forçada valorização literária. No entanto, o tradutor esteve atento a características textuais, nem sempre facilitadoras da tradução, como, por exemplo, na busca da equivalência de «não literato mas larvado» a «non tamen litteratus, sed litatus» (p. 52/53), na carta de Cataldo a Fernando de Meneses. Não deve, porém, o leitor esquecer a intenção primeira da antologia: «pois se espera que a presente antologia seja também utilizada em cursos de Latim Renascentistas (p. X). Cremos que não só aí; também em cursos de Literatura e de Cultura Portuguesas do séc. XV-XVI. Ainda por isso, e como vem justificado na «Introdução», o editor não alterou a grafia dos textos latinos em toda a extensão, porque se trata de assunto a abordar em seminários sobre o Latim Renascentista.

Do ponto de vista material, há que sublinhar que nos encontramos perante uma edição cuidada, apesar das dificuldades inerentes a um trabalho desta natureza; os raros casos que escaparam à atenção do editor em nada afectam essa qualidade; cremos, no entanto, que, na pág. 15, as duas notas estão trocadas quanto à ordem dos locais a que se referem no texto. Sublinhe-se a presença de um completo índice onomástico incluído no final do volume, utilíssimo instrumento de trabalho a que, infelizmente, nem sempre se presta a devida atenção.

Cremos que, como nota final de apresentação desta antologia de *Latim Renascentista em Portugal*, não poderão ocorrer palavras mais adequadas do que aquelas que D. Carolina Michaëlis escreveu em 1919 no Porto, mas a pensar na Universidade de Coimbra, na «Introdução» ao seu estudo sobre o *Cancioneiro do Pe. Pedro Ribeiro*: «afim de provar por mais um trabalho meu individual que os lentes-catedráticos de Coimbra trabalham, como é seu dever, *livrescamente*, isso sim, mas *progressivamente*, tentando deduzir da tradição ensinamentos úteis para a vida moderna» (Coimbra, 1924, p. 14).

Jorge A. Osório

CELSO CUNHA — *Língua e Verso*. Coleção Nova Universidade-Linguística, 3.<sup>a</sup> edição, Liv. Sá da Costa, Lisboa, 1984, 14 + 161 p.

A Livraria Sá da Costa teve em 1984 o privilégio de publicar uma 3.<sup>a</sup> edição (aumentada de dois estudos) de *Língua e Verso*, obra esgotadíssima que representava grave lacuna no limitado universo de pesquisas sobre a Versificação Portuguesa, apenas atenuada, em 1982, com publicação pelo Centro Cultural Português da Fundação Gulbenkian de *Estudos de Versificação Portuguesa (séculos XIII a XVI)*, onde eram, aliás, reeditados, três dos capítulos incluídos neste livro.

«Reúnem-se neste volume sete estudos sobre temas linguístico-literários portugueses, escritos em época vária; mas irmanados todos por uma continuidade de reflexão, pelo desejo de ascender à origem dos fenómenos e examiná-los em sua complexidade.

Cinco deles [prosegue o A. no texto da contracapa] tratam de problemas de versificação, analisados dentro das características rítmicas do idioma e dos efeitos estilísticos necessária ou provavelmente procurados pelos poetas».

Atentemos primeiramente nos que «a priori» não focam estas questões: «Branca e vermelha (sobre um passo da «Cantiga da garvaya»)» e «Poética e Onomástica em *Os Lusíadas*». No primeiro, a intenção, que se confessa modesta — tratar «apenas do exacto valor da expressão *branca e vermelha*» (p. 14) — implica um percurso crítico das variadas interpretações que tão discutida cantiga tem merecido. Confrontando a ocorrência destes epítetos com outras do lirismo medieval e com o desenvolvimento lógico-semântico da composição, C.C. acaba por propor uma leitura que se opõe às mais vulgarmente aceites, ligando «branca e vermelhas ao verso seguinte, «queredes que vus retraya», e não a «mia sennor». Assim, se nesta análise não é a versificação propriamente dita que está em causa, a provável prolepse que permite a interpretação opera-se no verso, implica-o.

Idêntica é, de algum modo, a situação do outro estudo citado, «Poética e Onomástica em *Os Lusíadas*». Passando em revista a longa reflexão sobre as relações entre o som e o sentido, de cujo âmbito fica excluído «o estéril debate metafísico sobre a génese dessas correspondências» (p. 116), C.C. aborda a onomástica como «fonte geradora de poesia» (p. 118). No caso concreto de Camões, mostra o A., o «demónio da etimologia» (p. 129), resultante de uma longa tradição, e, mais do que a chave de uma rigorosa investigação etimológica, a forma de uma outra «espécie de verdade — a verdade poética» (p. 126). Língua e verso, de novo.

Com o estudo «Sobre a leitura de um verso camoniano», realiza C.C. duas reflexões simétricas e concomitantes: por um lado, na esteira de Cavalcanti Proença em *Ritmo e Poesia*, sustenta que o 2.<sup>o</sup> verso de *Os Lusíadas*, «Que

da Occidental praia Lusitanas, contrariando o esquema da estrofe, deve ser segmentado em 5-10. Do modo como o faz, investigando sistematicamente em outros contextos do binómio Occi dente /Oriente o seu forte investimento afectivo-semântico, por oposição ao de «praia», «uma denotação pobre no discurso épico do poetas (p. 138), de onde conclui «a sem-razão daqueles que, fundados em rudimentares noções hauridas em compêndios de métrica, pretendem, à força, manter a uniformidade rítmica da 1.<sup>a</sup> estância...» (p. 138), decorre a segunda lição, apenas explicitada, e talvez a mais magistral: a de que o verso não é a explicação de meros esquemas mecânicos mas a suprema cintilação da tecitura de uma língua.

Se, como lembrava o A. na contracapa, «quase todos os problemas que apresentava a versificação portuguesa através dos oito séculos da sua história estão por aclarar. A exigir tratamento monográfico há uma série de questões que só podem ser solucionadas à luz de árduas pesquisas, do exaustivo e paciente exame da prática dos poetas de cada fase do idioma», os seus estudos, não se poupando a analisar exaustivamente um sem-número de fenómenos aparentemente insignificantes, mas, na verdade, de alta relevância», não só visam «a esclarecer algumas destas questões» como creio que plenamente o atingem. Fazemos uma rápida síntese dos três artigos que C.C. incluiu tanto em *Língua e Verso* como no citado volume *Estudos de Versificação Portuguesa*: «Sobre o *e* paragógico na épica e na líricas, «A linguagem poética portuguesa na primeira metade do século XVI: hiato, sinalefa e elisão nas écloas de Bernardim Ribeiro e no *Crisfa!*» e «Regularidade e irregularidade na versificação do primeiro «Auto das Barcas» de Gil Vicente». Dispondo de uma documentação geográfica e diacrónica vastíssima, tanto no campo da poesia como no da crítica (das carjas moçárabes a recolhas etnográficas contemporâneas), de um profundo conhecimento do idioma, de um «honesto estudos onde recorre às quantificações necessárias que, com rigorosa modéstia, mais do que uma vez confessa sujeitas a erro, nunca recalando uma intuição certa e aguda lá onde as interrogações se colocam e o mistério se adensa, C.C. oferece-nos percursos de investigação exemplares. No primeiro estudo, conclui: «Como não sofre dúvida de que as formas com *e* paragógico se usavam apenas no final dos hemistíquios *e*, particularmente, no final absoluto dos versos, temos de convir em que estamos diante de um recurso poético ou melódico directamente ligado à estrutura métrica desses cantares. Um recurso que, examinado do ponto de vista vocabular, corresponderia de início a uma realidade etimológica ou a uma criação ultracorrecta, mas que nos séculos XII e seguintes se continuou a utilizar não como simples sinal arcaizante, denotador da antiguidade desses cantares, senão — e principalmente — por uma razão mais profunda, pertinente à sua própria estrutura rítmica, fundada no verso grave. Não será, pois, aventurado supormos que a referida vogal se acrescentaria sempre às finais agudas das cantigas paralelísticas galegoportuguesas, à semelhança do que ocorria nas gestas espanholas, segundo o modo de ver de D. Ramón Menéndez Pidal. Se os tardios apógrafos italianos de regra a omitem, isto se poderá atribuir a deturpação posterior dos copistas, ou por terem ante os olhos a forma normal da palavra, que se empregava no interior dos versos desses cantares e, indiferentemente, nas poesias provençalizantes e afrancesadas ou,

## RECENSÕES

com maior probabilidade, por influência do gosto cortesão, que deveria sentir no *e* paragógico dessas formas líricas a mesma desprezível rusticidade que percebia na vogal epitética dos romances», (pp. 63-4). Assim, o *e* paragógico seria «um tradicionalismo, antes que linguístico, rítmicos, (p. 65). Língua e verso, ainda.

No segundo estudo, lembra C.C.: «sabe-se que a partir da segunda metade do século XVI a língua poética passa a obedecer a determinadas regras, às quais, *grosso modo*, ainda se submete em nossos dias. E, segundo a opinião geralmente aceita, a Camões cabe o estabelecimento dessa prática moderna». Depois de uma análise exaustiva dos fenómenos citados o A. sustenta que, pelo contrário, Bernardim Ribeiro fixa, (...) no particular, a norma moderna da versificação portuguesa», (p. 85). E, com base nestes dados, é-lhe possível rever problemas de autoria e de cronologia e concluir: «Cristóvão Falcão adota ainda o sistema de contagem silábica dos poetas do *Cancioneiro Gerais*, (p. 86); «O problema da cronologia das églogas de Bernardim pode ser melhor esclarecido pela análise dos factos linguísticos e métricos ocorrentes. A ordem por que estão dispostas na edição de Ferrara (1554) não parece corresponder à da elaboração sendo de supor que a III (*Sivestre e Amador*) e a V (*Agrestes e Ribeiro*) sejam as mais antigas: e a IV (*jano*) e a II (*lano e Franco*), as mais modernas», (p. 86).

No terceiro estudo, o A, parte das duas premissas de Révah em *Recherches sur les Oeuvres de Gil Vicente*:

- a) «L'existence d'un fort courant péninsulaire de versification irrégulière, courant particulièrement important dans la tradition populaire à laquelle se rattache en partie notre poète»;
- b) «Avant de déclarer faux un vers vicentin, il faut épuiser les possibilités *les plus arbitraires* de diérèse, synérèse, hiatus, synalèphe et élision» (cit. p. 91).

que critica por «se limitarem aos elementos puramente materiais do verso, sem relacioná-los com os efeitos estilísticos necessariamente procurados pelo dramaturgos (p. 93). Celso Cunha reexamina-as à luz desta perspectiva e, embora não os esgotando, aponta rumos de investigação a desenvolver: o da precaridade do conceito de isometria na poesia dramática, por vezes compensada pela dicção, o da «relação entre o personagem vicentino e a sua forma expressional» (p. 111) que exemplifica com a oposição Diabo/Anjo. Por não terem considerado estes dados, «as lições da *Copilaçom de 1562*» estariam «impiedosa e irremediavelmente contaminadas de emendas de Luís Vicente» (p. 90).

Conclui o volume o estudo «Sobre o Decassílabo de Camilo Pessanha», redigido como parte de um relatório do *III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros* sobre os trabalhos concernentes ao Movimento Simbolista em Portugal e no Brasil, concretamente o de António Coimbra Martins: «Subsídios para o estudo de poética simbolista: O decassílabo de Camilo Pessanha». Não se trata do acumular de reverências a que, por vezes, assistimos nestas circunstâncias, mas de uma discussão rigorosa em que diferentes perspectivas se confrontam. Levando o relatório até às últimas consequências, o A. dá, com

## RECENSÕES

ele, uma contribuição decisiva para os raros estudos de versificação da Modernidade Portuguesa.

No ano de 1984, C.C. foi sobretudo falado em Portugal pela *Nova Gramática do Português Contemporâneo* que conjuntamente com Lindley Cintra publicou, facto absolutamente compreensível por nele convergirem a curiosidade e admiração dos que observavam a coragem com que, numa era de post-especialização, linguistas especializados nos seus domínios próprios ousavam enfrentar a descrição geral de uma língua, e a necessidade prática de dispor de um precioso livro acessível a variados tipos de consulta. Não está em causa fazer a notícia da gramática; para tanto me faltam, aliás, conhecimentos. Gostaria apenas de destacar, nela, o último capítulo, dedicado à Versificação. Embora da autoria da C.C., deve ter tido pleno aval de L.C. cuja dissertação de Licenciatura é um dos raros estudos existentes sobre o Verso Português Moderno. Entroncando numa tradição de gramáticas em que o verso, ainda que rudimentarmente, era sempre abordado, este capítulo dela se distancia por não ser, como por vezes aconteceu, a reprodução de uma vulgata de noções indiscutidas e indiscutíveis, mas o claro desaguar de um percurso analítico tão denso e vasto como o coligido em *Língua e Verso* e *Estudos de Poética Trovadorescu*. Se o capítulo oferece uma possibilidade de leitura em si, é o conhecimento do vastíssimo Ante-Texto (hipoteticamente formado pelos volumes citados) que permite preencher toda a aproximação que, num certo sentido, qualquer síntese contém. Não é, suponho, irrelevante que os autores da gramática tenham sentido necessidade de justificar a inserção deste capítulo como complemento ao dedicado à entoação; complemento, aliás, igualmente possível ao problema dos acentos, poder-se-ia acrescentar. Apesar da existência desta justificação inequívoca, creio que a razão mais profunda é outra, não explicitada: para linguistas deste calibre, filólogos na plena acepção da palavra como se assumiu Celso Cunha em Conferência pronunciada na Faculdade de Letras do Porto (1984), a que precisamente deu o título «Este meu ofício de Filólogos, o amor e o conhecimento da língua elegem-na como totalidade. Do objecto deste modo construído nenhuma face é desprezada porque Filologia tem, para o A., a definição (dada por Unamuno) com que conclui a recente publicação *Significância e Movência na Poesia Trovadoresca*: «Amor a la palabra creadora». Versão revista de um texto lido no I Congresso Internacional de Língua Galego-Portuguesa na Galiza, esta reflexão pode ser, como o citado capítulo da Gramática, outra textualização possível do mesmo extenso e complexo Ante-Texto que para ele convoquei. Sem as preocupações de um manual, liberta de um certo peso bibliográfico, é um exemplo belíssimo da movência, da variação de uma escrita, do infinito, progressivo jogo da significância sobre constantes de um pensamento infinitamente recorrente.

Concluirei o perfil deste volume, não apenas como publicação isolada mas como móvel sinédoque de um todo exemplar, invocando o célebre passo com que Jakobson se auto-definiu em «Closing Statements: Linguistics and Poetics»: «Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto». *Língua e Verso*: da felicidade de um título à instauração de uma evidência a associação tornou-se e/ou redescobriu-se necessária; melhor dizendo, inevitável.

Vera Lúcia Vouga

JOSÉ SASPORTES — *Pensar a Dança — a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*.  
Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa,  
1983, 166 p. — 24 ilustrações (reproduções de cartazes, desenhos e foto-  
grafias) + 10 p. de bibliografia.

Do retorno de Terpsícore...

Se a dança (e todas as outras artes) teve, tal como o mito o consigna, origem divina, ela porta em si fragmentos, traços da divindade matriz; ler *Pensar a Dança*: implica também aceder, em certa medida, isto é «conhecer», a vivência da fascinação, sinal de um aproximar sapiente, da aura que circunda uma das «metamorfozes» da arte regida por Terpsícore.

O transmitir, através da descrição e confronto, de posicionamentos críticos vários e historicamente marcados (já que de uma espécie de antologia se trata), de informações e sua articulação, das implicações que delas se desprendem, bem como das questões que levantam, o apresentar de uma qualificada documentação quer de teor iconográfico — reproduções de cartazes, desenhos e fotografias — quer bibliográfico — dez páginas de uma extensa bibliografia, abrangendo áreas de estética, poética, pintura, música, dança— são mediatizados por uma escrita clara, depurada, precisa, onde se presentificam rigor e marcas de dimensão estética, como se o acto de questionar o objecto, cerne de toda a teorização, à imagem do mesmo, singularmente se assemelhasse.

Tais atributos conferem a este texto uma objectividade e uma configuração particulares que geram, naquele que o percorre, uma experiência de leitura rica do ponto de vista intelectual, mas também da ordem do sensível, tornando-o, pois, uma obra rara, tanto pela visão genérica do assunto que se propõe tratar, facto que, desde logo, lhe confere uma importância relevante, acarretando a necessidade da sua circulação, como pela contenção e equilíbrio que o estruturam.

Centrando a sua investigação na chamada dança teatral, José Sasportes obviamente não faz referência aos outros dois espaços que confinam o mundo da dança; o religioso e o social, ocupando-se em sintetizar a evolução daquela no Ocidente.

Nascida nas cortes da Itália renascentista, de feição eminentemente lúcida, em breve a dança teatral se integra no sincrético espectáculo da ópera, constituindo os «balleti», sequências terminais de certos quadros e actos.

Na corte francesa, a dança teve também boa fortuna, o «divertissement» está na origem do «ballet d'action», onde já se instala uma dimensão mimética de teor narrativo, o que faz confluir a dança, no espaço do espectáculo, com a mímica e a pantomima.

O Romantismo verá surgir uma dança híbrida, dividida entre o folclore e o «ballet en blanc» (cf. «Giselle»), dicotomia que permitirá uma progressiva

autonomia face à ópera, embora sendo sempre encarada como arte menor, da qual a frágil e graciosa bailarina (surgida em França apenas nos finais do séc. XVII) constitui a figura lapidariamente emblemática.

Nos quadrantes do pensamento artístico europeu começam a circular, já na segunda metade do séc. XIX, as teorizações wagnerianas — que informam o grosso da proposta simbolista — postulando uma nova e «sublime» concepção de espectáculo: a obra de arte total, estruturada sob a forma de drama musical, fusão-síntese, na sua expressão máxima, de todas as artes, dando origem a uma teatralidade de visão anti-naturalista. Mas, a dança ocuparia ainda, neste projecto revolucionário, um segundo plano face à hipertrofia da componente musical apresentada no projecto concebido por Wagner. No entanto, e de mau geado, este acabará por afastar a dança desse visionado «teatro total» devido a vicissitudes de ordem vária.

Assim, e a pouco e pouco, a dança vai começar a ser objecto de reflexão por parte dos artistas, sobretudo dos poetas, cujos contributos radicam principalmente na recusa de uma dança fútil, reduzida a mero «divertissement» que o real lhes fornecia. É pois a consciência de uma dada ausência, a pobreza de uma prática que levam à procura especulativa e à «teorização» de uma dança necessariamente diferente «por si mesma existente» e, como tal, nova.

Neste posicionamento situa José Sasportes a investigação que se propõe realizar: expor e examinar o legado teórico, especulativo e crítico, surgindo na área cultural francesa de 1883 a 1928, o que implica confrontar os contributos teóricos mais marcantes desde as primeiras publicações de Mallarmé sobre a dança, passando pelas reflexões dos simbolistas (poetas e músicos), do grupo de literatos da N.R.F., Cocteau até culminar na fase áurea do bailado clássico francês, curiosamente momento último da pesquisa desenvolvida em torno dos Ballets Russes (com a criação de «Appolon Musagète» de Stravinsky e Balanchine).

Um programa deste teor requer uma óptica analítica que abarque o complexo, profícuo e contundente questionar estético finissecular e das duas primeiras décadas do séc. XX que originaram o instaurar de pleno direito da dança como entidade autónoma, dotada de uma maturidade formal que lhe permitiu atingir o grau de estruturação e coesão necessária para que arte possa ser considerada. Interessante será também salientar o papel de área de experimentação que esta categoria artística desempenhou nos momentos mais marcantes do vanguardismo.

Mallarmé não aceita que a dança possa ser apenas mimese e, tendo visto os espectáculos de Loie Fuller, desprovidos de qualquer filamento narrativo, apenas movimento e jogos de luz, concebe uma dança, qual poesia, definida em termo de pura imanência, corporizando uma espécie de escrita, fugaz inscrição espaço-temporal. A bailarina converte-se então (como bem mais tarde para Valéry) numa entidade que materializa o efémero, numa configuração de traços e figuras em movimento.

Daqui parte toda a vertente idealista que postula a dança como forma significante particular, encarada portanto em termos de autonomia no seio do artístico.

O aparecimento em Paris dos Ballets Russes em 1909, data coincidente com a da publicação do primeiro Manifesto do Futurismo de Marinetti, cons-

tituiu um acontecimento artístico a todos os títulos relevante, na medida em que, no percurso definido pela revolucionária companhia dirigida por Diaghileff, se pode ver a evolução da própria dança. Ponto de ruptura face ao até então existente, os Ballets Russes patenteiam a diferença, instaurando de facto uma ordem nova e a «aventura» de que os intelectuais e artistas se faziam arautos.

Assim os simbolistas de vertente wagneriana viam finalmente realizada a síntese de várias artes numa só forma através de uma luxuosa e exuberante concepção de espectáculo.

Os mallarmeanos, por sua vez, confrontavam-se com um género de expressão corporal dotada de uma auto-suficiência que permite antever uma dança ideal. Nascia a *Dança*, tal como o séc. XX a concebe.

O trabalho e a pesquisa que antecedem o espectáculo propriamente dito, constituem para os intelectuais da N.R.F. as características que permitirão a real autonomia da dança, na medida em que esta possui já uma linguagem própria, um meio de expressão por ela construído e seu exclusivo, facto que acarreta a verdadeira ruptura com o princípio mimético.

A bailarina é substituída pela figura do bailarino como símbolo da própria dança corporizada ante o entusiasta público parisiense por Vaslav Nijinsky quer no papel de executante quer no de coreógrafo.

As experimentações operadas e também inspiradas pela acção da companhia russa cedo frutificaram, o que levou à aquisição de um domínio quer formal quer técnico, donde ressalta a tomada de consciência do papel do coreógrafo, até então reduzido a «maître de ballet». Os poetas (cf. Gauthier) e compositores (Debussy, Stravinsky) eram até esse momento considerados os verdadeiros autores dos bailados, os seus criadores, função que passou a ser cumprida pelo coreógrafo anexando este áreas pertencentes ao domínio da encenação.

Cocteau e os vanguardistas, entre eles nomeadamente Massine, Satie e Picasso, concebem ballets sustentados por linhas de força futuraistas e cubistas, onde a gestualidade convencional do quotidiano é elevada a foros de cidadania artística, posicionamento que demonstra de uma maneira nítida a busca de princípios postulados em termos de imanência pela parte daqueles que da dança teatral se ocupavam.

Será, contudo, através do retomar das fontes, de um certo primitivismo que a dança encontrará a sua identidade. Relembrando que esta é criação, mediante a expressiva utilização do corpo, de um movimento da ordem do dramático, fazendo radicar uma expressão artística na consciência do corpo visionado como entidade dinâmica, geradora de prazer e susceptível de transfigurações do foro do simbólico, a dança, tal como Mallarmé e Valéry haviam sonhado, torna-se grafismo, como diria Barthes... já que co corpo dançante só a si mesmo expõe» (Boris de Schloezer — citado por J. Sasportes, in *P.D.*, p. 155).

Desta forma, a dança teatral passa a ser definida como uma linguagem, um sistema semiótico particular, objecto de uma teorização e de uma prática dicotómica ao longo da primeira metade do séc. XX.

A Europa, ocupando a França uma posição cimeira, vê nascer o bailado clássico, sistema artístico «abstracto», autotélico, produto de um controlo perfeito do movimento que leva a uma depuração particular geradora de um

código rígido e fechado, exibindo declaradamente a sua natureza artificial, convencional, mas também portador de uma clareza e de uma expressividade altamente económicas. Desta contenção e virtuosismo surge aquela que é hoje a mais popular de todos os tipos de dança teatral.

Por sua vez, nos Estados Unidos predomina uma visão da dança completamente diferente. Seguindo as lições de Loie Fuller, Maud Allan e Isadora Duncan, toma corpo uma concepção antropológica da dança repensada como acto comunicativo de teor extático, como expressão primordial libertadora de energia: eis o «movimento puro». Daí entronca toda a teorização e conseqüente prática de uma dança livre, a que mais tarde, a partir de Martha Graham, se chamará «dança modernas. O corpo oferece-se, pois, em objecto de espectáculo, sendo recusada a rigidez da codificação clássica, facto que confere ao bailarino, agora intérprete, uma participação diferente e também uma maior criatividade.

Constatando o reencontro do bailado e da dança moderna, através da acção de Mercê Cunningham, José Sasportes salienta a necessidade de se retomar a teorização e o questionar do mundo da dança no quadro cultural europeu.

Maturidade da linguagem coreográfica, responsável pelo carácter autotélico da dança, é fruto das aquisições da técnica acumulada pela tradição ocidental (Itália, França, Rússia czarista) que forjou uma «gramática corporal» acabada, mas também da reflexão estética — objecto de análise e pesquisa que estão no origem de *Pensar a Dança* — geradora de um teorizar postulado a partir da recusa de uma dança subordinada a um princípio de cariz mimético.

De Mallarmé a Cocteau, a dança ocupou poetas, pintores e músicos, cuja acção condicionou o público francês e este os próprios coreógrafos, que deixaram de ser meros técnicos para, no seguimento de Nijinsky, atingirem a dimensão de criadores.

Assim a dança constrói progressivamente aquilo a que, muito propriamente, José Sasportes chama uma poética, teorização que a define e baliza em termos de arte, ao mesmo tempo que faz dela lugar de confronto, de experimentação e, como tal, pioneira da arte contemporânea.

A modernidade, na pessoa do artista e do intelectual, «pensou a dança» e por isso regressou, agora senhora absoluta em seu domínio, Terpsícore.

*Celina Silva*

Comme on célèbre l'anniversaire de la mort de Victor Hugo, il nous est venu à l'esprit de consulter une traduction portugaise d'un de ses romans, *Notre-Dame de Paris* et nous avons constaté, une fois encore, qu'il est impossible de donner un équivalent exact d'une oeuvre littéraire, dans une autre langue, même si le traducteur est consciencieux, s'il respecte la «vision du monde» de l'auteur, s'il essaie de transmettre son «message».

Comme le dit Whorf: «nous disséquons la nature suivant des lignes tracées d'avance par nos langues maternelles»<sup>1</sup>.

Ou comme l'affirme Martinet «une langue est instrument de communication selon lequel l'expérience humaine s'analyse différemment dans chaque communauté»<sup>2</sup>.

Nous avons choisi, pour notre analyse, deux passages très différents du roman: l'un imprégné d'une atmosphère dantesque, et d'ailleurs intitulé «Lasciate ogni speranza»<sup>3</sup> et l'extrait que nous avons étudié est une description fondée sur une antithèse: la cathédrale souterraine / la cathédrale supérieure; le sépulcre / le palais.

Dès la première phrase, l'ordre des mots est bouleversé, sans que cela soit justifié par la syntaxe de la phrase portugaise. De plus, la phrase s'allonge et un nouveau sujet est introduit. Le participe passé «enterrada» est en harmonie avec le ton général du texte: «Au moyen âge, quand un édifice était complet, il y en avait presque autant dans la terre que dehors» devient: «Quando, na Idade Media, *completavam* um prédio, deixavam-lhe *enterrada* uma parte quase tão grande como o exterior».

La phrase ainsi traduite est appauvrie et alourdie.

Dans la 2.<sup>e</sup> phrase: «à moins que» devient «só», ce qui est une inexactitude. «Notre-Dame» est traduit par «Nossa Senhora», tout à fait imprécis sans complément et le verbe «avaient» est remplacé par «eram» pour des raisons d'ordre esthétique, sans doute, «tinham» n'étant pas très heureux dans le contexte. On a ainsi «A moins d'être bâtis sur pilotis comme *Notre-Dame*, un palais, une forteresse, une église *avaient* toujours un double fonds.

En portugais: «Só quando o edificavam sobre estacaria como «*Nossa Senhora*», um palácio, uma fortaleza, uma igreja *eram* de fundo duplo».

---

<sup>1</sup> MOUNIN, Georges — *Les problèmes théoriques de la traduction*, TEL, Gallimard, Paris, 1963, p. 47.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>3</sup> HUGO, Victor — *Notre-Dame de Paris*, Pleiade, Gallimard, Paris, 1963.

La 3.<sup>e</sup> phrase ne comporte que des modifications exigées par la syntaxe de la langue cible: «Dans les cathédrales, *c'était* en quelque sorte une autre cathédrale, pas très clair en français, deviendrait intelligible en portugais s'il était traduit littéralement. Aussi le traducteur a-t-il préféré «*havia de certo modo...*».

Un peu plus loin «retentissait d'orgues et de cloches *jour et nuit*» devient, pour une raison de correction de construction «*de dia e de noite*».

Ensuite, le niveau de langue est modifié dans la proposition: «*quelquefois* c'était un sépulcre rendu par «*de algumas ocasiões*». Mais lorsque dans «quelquefois c'était un sépulcre» le mot «sépulcre» est remplacé par «sepultura», ils s'agit d'un faux sens.

Victor Hugo avait découvert une image intéressante et synthétique: «Ces puissantes bâtisses dont nous avons expliqué ailleurs le mode de formation et de *végétation*». Le traducteur explicite et c'est dommage: «Estas potentes construções de que noutro sítio explicámos a maneira como se formavam e *ramificavam*». Cette interprétation est d'autant plus regrettable qu'elle introduit une répétition qui n'existait pas chez Hugo: «n'avaient pas simplement des fondations mais, pour ainsi dire, les racines qui s'allaient ramifiant» correspond à «*não dispunham de meros alicerces, mas sim, por assim dizer, de raízes que se iam ramificando*».

La phrase suivante d'Hugo, synthétique; «Ainsi, églises, palais, bastilles, avaient de la terre à mi-corps» se trouve à la fois développée et affaiblie: «Deste modo, as igrejas, palácios e bastilhas estavam com terra até metade do corpo».

A la fin du paragraphe, le choix du verbe introduit un faux-sens: «Les caves d'un édifice étaient un autre édifice ou l'on descendait au lieu de monter, et qui *appliquait* ses étages souterrains sous le monceau d'étages extérieurs du monument.» nous donne «As caves de um edifício para o qual se descia em vez de subir e onde os seus andares subterrâneos se *dispunham* por baixo do monte de andares externos do monumentos.

Le 2.<sup>o</sup> paragraphe commence par une construction différente en français et en portugais, mais cela résulte des structures propres à chacune de ces langues: «*A la bastille Saint-Antoine, au Palais de justice de Paris, au Louvre...*» et nous avons «*Na bastilha de Santo António, no Palácio de Justiça de Paris, no Louvre...*».

Mais c'est le style de l'écrivain lui-même qui est atteint dans la 2.<sup>e</sup> phrase. Victor Hugo avait écrit: «Les étages de ces prisons, en s'enfonçant dans le sol, allaient *se rétrécissant et s'assombrissant*» et le parallélisme des deux verbes était pertinent. Le traducteur, assez paradoxalement, car la construction existait en portugais, a opté pour: «Os andares desses cárceres, *afundando-se no solo, cada vez se estreitavam mais, sempre mais escuros;*», détruisant le rythme de la proposition.

Nous voyons donc que la traduction, introduisant des faux-sens, allongeant ou expliquant les images, parfois les détruisant, modifiant le rythme des phrases, atteint le style de l'auteur, le banalise, lui enlève sa marque propre.

Prenons le chapitre suivant intitulé «La mère. La tonalité en est très différente. Le sujet, cher à Hugo, c'est l'attendrissement d'une mère sur son enfant. Il trouve des images familières, des évocations intimes pour le dépeindre

## RECENSÕES

et le portrait de l'enfant est beau par la simplicité et la fraîcheur des adjectifs qu'il utilise. Voyons ce qu'il en reste dans la traduction.

Dans les deux premières phrases, de menues modifications s'imposaient: «Je ne crois pas qu'il y ait rien au monde de plus riant *que...*» cela devient «Não creio que exista no mundo nada mais risonho do que...».

«Le soulier *brodé*», c'est «o sapato *com bordados*». Le portugais exigeait ces changements imperceptibles. Mais à la fin de la 2.<sup>e</sup> phrase, le traducteur renforce l'idée de l'auteur qui avait écrit «un soulier avec lequel l'enfant *n'a pas encore* fait un pas» transforme en «o sapato com o qual a criança *nem sequer ainda deu um passo*» et cela devient très lourd.

Et dans la 3.<sup>e</sup> phrase, il y a une substitution du sujet qui change le sens profond. Victor Hugo avait usé d'une comparaison délicate: «Ce soulier là a tant de grâce et de petitesse, *il lui est si impossible de marcher*». Le traducteur rétablit la logique... et détruit le miracle! «Esse sapato possui tanta graça e pequenez, *tão impossível com ele caminhar*».

Un peu plus loin, nous trouvons une construction un peu désuète, mais non dénuée d'élégance: «Elle se demande *s'il se peut* en effet qu'un pied soit si petit». Dans la traduction, cela devient plus familier du point de vue du registre de langue et tout à fait insipide: «Pergunta a si mesmo *se realmente é possível* haver um pé tão pequeno».

Et Victor Hugo continue, usant un mode soigné: «et, l'enfant *fût-il absent* il suffit du joli soulier pour lui remettre sous les yeux la douce et fragile créature». Cela devient (et tout le charme est brisé) «e, *se a criança não está presente*, basta-lhe o lindo sapato para lhe trazer ante os olhos a doce e frágil criatura». De plus, le choix du verbe «trazer» pour «remettre sous les yeux» nous semble infidèle.

Et pourquoi, si l'amour maternel nous est présenté avec une telle évidence, un croix de détails si précis, le traducteur a-t-il cru bon de commencer la phrase suivante: «*Elle* croit le voir, elle le voit» par «*A mãe* julga vê-lo; vê-o?»

Et parallèlement, pourquoi, au lieu de «*il est* là, il rampe sur le tapis» a-t-il choisi ce banal et un peu ridicule «lá está o *filhinho*»?

Cependant cela n'est rien auprès du portrait de l'enfant, l'évocation de ses yeux délicate par l'équivalence des couleurs: «ses yeux sereins dont le *blanc* est *bleu*» Cela devient: «os olhos serenos onde a *esclerótica* é azul». Et cela nous paraît du plus mauvais effet.

Par contre, le verbe «*se traîner*» qui, chez Victor Hugo, nous rappelle les efforts que l'enfant fait pour apprendre à marcher, devient *engatilha* et toute la peine de l'enfant disparaît. «L'herbe *entre* les pavés» est explicite «as ervas *que brotam por entre* as pedras», cela sans nul besoin et au détriment de la densité de l'expression.

De même, la proposition synthétique d'Hugo «et... *fait gronder* le jardinier» est développée et alourdie «*faz com que o jardineiro resmungue*»,

Ainsi, dans ce 2.<sup>e</sup> passage, aux difficultés d'un autre ordre, les erreurs du traducteur se sont précisées: faux-sens, différences de registre de langue et surtout, d'une façon constante, banalisation du style, pouvant aller jusqu'à la trahison pure et simple.

*HUGUETTE ROTHEVAL-RODRIGUES*

Notre conclusion s'impose: il n'est pas facile de faire une traduction littéraire. Cella exige une communion étroite avec l'auteur qu'on traduit. La compétence linguistique ne suffit pas, il y faut une affinité affective et élective. Mounin semble avoir raison lorsqu'il affirme qu'une traduction littéraire est avant tout une activité littéraire et que la traduction est un art fondé sur une science.

*Huguette Rotheval-Rodrigues*